

ننوى

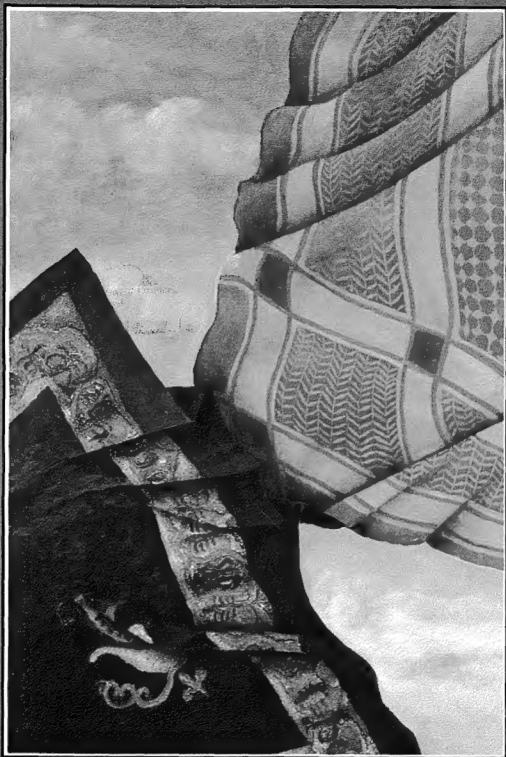
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ الزهراء البرية في عمان ■ القصيدة العربية الجديدة
■ الألواح الخروصي ■ الموسيقى التقليدية العمانية
■ الحياة بحثاً عن السرد ■ نقد أدبي أم صرف أدبي
■ في أدب غادة السمان ■ وجوه عديدة لشهرزاد
■ نهاية العلم ■ واقراً: أيف بونفوا - سيرجي يسينين -
عبدالمعطي حجازي - جواد الأسدي - فرنسيس بيكون
- علي باعوين - جمال القصاص - محمد سيف الرحبي -
عفيفي مطر - د. هـ. لورنس - بودلير - فوزية السندي -
- ياسين النصير - نجيب العوفي - البرتو مورافيا -
علي الصوافي - ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد العاشر أبريل ١٩٩٧ م - ذوالقعدة ١٤١٧ هـ





▲ من أعمال الفنانة أسماء المعمري - سلطنة عمان

► الغلاف الأول: من أعمال الفنان محمد نظام - سلطنة عمان

إهداء ٢٠٠٦

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

نيزكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

دوريات إهداء

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة

عبد العزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمرى

العدد العاشر إبريل ١٩٩٧ م
الموافق ذو القعدة ١٤١٧ هـ

الاشتراك السنوي :

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة
«نزوى» على العنوان التالي :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣

الأسعار : في عُمان ريال واحد.

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً -
البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً
- الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٢٠٠٠
ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس
ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥
درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا
٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.



الصاب الشعري

منها (مستودع هذه الثقافة وتاريخها) أن تأتي الضربة القوية في قلب هذا الشعر وأشكاله وروحه التي وصلت كالحياة العربية الى النمط والتكلس والاجترار.

ولم يعد للماضي الشعري العربي المشرق من استمرارية تؤشر الى وجود أو احتمال وجود... هذا الهرم الذي أصاب مركز الشعرية الكلاسيكية ربما عجل بولادة الأشكال الجديدة واندفاعها بوعي أو غير وعي الى تحطيم صنمية اللغة وثبات الدلالات بالمعنى المتعارف عليه وأقولها، واستمرار بعض الأقلام في تلك الدائرة التقليدية لم يعد لها من صدى يذكر الا في التندر والفكاهة، وعملية الصاقها بالماضي الكبير لا تقود إلا الى عظمة تلك العهود الشعرية الغاربة وتفاهة حاضر اجترارها وتقليدها في عملية اقتلاع بعيدة عن الزمن والتاريخ.



يستمر الشعر الجديد في اجترار مغامرته مبحرا في المناطق الصعبة للوجود البشري ويستمر في الوقت نفسه صب اللغات عليه من

يتساءل العربي المتلقي للشعر المعاصر والمستقبل له قراءة وسماعا عما آل إليه مصير الشعر، هو (العربي) المسلح بذاكرة إيقاعية ونظمية يحتل الشعر في تخومها مركز الثقل والانشاد والمسامرة. مركز الهجاء والمديح والرثاء والنسيب. يتساءل عبر كل مناسبة أو غير مناسبة عن هذا المصير الصعب الذي آل إليه ربيب ذاكرته وتوأم روحها وأجيالهما المتعاقبة بدوا وحضرا.

يتساءل وهو ينظر الى ذلك التشظي المربع الذي أخذ بالشعر العربي ويعثره الى قصائد فيها الكثير من الانفلات من ربقة ذاكرته المعهودة، الى مقاطع ومشاهد ونصوص واختلاط اشكال أدبية، الى قصائد نثر. وإن كانت تحمل صدى الماضي لكنها تقطع أو اصره في أكثر من وريد ووتد وزحاف، وهو في تساؤله وحيرته هذين زائغ بالدرجة الأولى أمام حركة الأشكال وعنق اندفاعها الى المجهول.

كان على الثقافة العربية التي كان الشعر

أكثر من جهة وصوب إلا قلة قليلة.

يستمر الشقاق والانفصال بين أطراف النزاع في الوقت الذي تستمر فيه الحياة العربية نحو مجهولها الخاص مندفعة الى الطرف الأقصى من هاوية مصير لا قاع له ولا قرار. فكأنما هذا الشعر المدان تعبير طبيعي عن شروخ هذه الحياة وتصدعاتها التي لا تحصى. فلماذا لا يكون له الحق في التجريب والاختبار والتجاوز. رغم ما يشوب البعض منه من غثاء وسوء تعبير وجهل بتاريخ اللغة وطاقات عملها؟

كل الفعاليات البشرية من أدبية أو علمية، أو هندسية أو طبية.. الخ. تمارس حقها في التجارب والاختبارات ولها نصيب الفشل والنجاح كأي ممارسة بشرية ولا ترتفع أصوات الاستنكار واللعن إلا على الممارسة الابداعية في الشعر.

وهو بلا شك تأكيد آخر على مركزيته في الذاكرة العربية، كون ذلك أيضا لا يتقي مشروعية الدفاع عن المنجز الابداعي الهام فيه

والذي لو استقبله نقد موضوعي في اطار حضاري (ليس شلليا أو عشائريا) لغذى الذاكرة العربية المنكوبة بدم جديد ومساءلة جديدة. يبقى هذا الأمر قائما ضمن هذا التصور حتى لو اندفع الشعر الجديد في مسالك من العدم والفوضى بالمعنى الاصيل الخلاق، تلك الفوضى التي هي قرينة التجريب والتي يصفها (كلود ليفي شتروس) بقنطرة البحث عن نظام أفضل للأشياء. وذلك العدم والمنفى والتوجد الممزق والعزلات النائمات على شواطئ البحار، تلك الأشياء التي لا يستقيم أود أي ثقافة حقيقية إلا باختراتها المقدسة.

لم يكن الأدب العربي الكلاسيكي أيضا إلا مخترقا بهواجس هذا الوجود المضطرب روحا وشكلا حسب الفترات والأزمات والشخص، ولم يكن أسير الوظيفية الساذجة لمفهوم الأدب والشعر إلا في جوانبه الضعيفة. إذ يطمح الجديد الى الاستفادة من ذلك الميراث الروحي مقرونا باستلهام الحياة والمعيش المعاصر، الحي

والتهميش بزمان طويل ، فقد مارست حقاً شبه مطلق في احتكار الشعرية العربية ومنابرها وإعلامها ونقدها. فجاء الرد الصاعق لاحقاً بما يتساوى أو يزيد وينقص مع حجم الاجحاف والعشوائية التي مارسها السابقون. وانحسر جسد الشعر بهذا المعنى لا ترى شيئاً خارج ذاتها ومثالها المسبق. والشاعر قبل أن يستوي ويلاص قدره من نضج وتامل واستقلالية تفكير لا بد غارق في تلك العصبية واغراء جماعيتها التي توهم بالحماية والأمان الشعري السهل، بما يعنيه من ترويح اسم وكتابة يشبه الريح السريع في عالم التجارة والمقاولات.

الشاعر اللاحق أو الجديد... الخ. في هذا السياق ينقلب على نفسه وأطروحاته التي تحاول اجترار عزلة وهامشية ورفض لجماعة، يرى أنها ذات منحى قطيعي. عكس شاعر المرحلة السابقة الذي يتواءم مع مشروع وهم جماعي لم يلبث أن أصابه العطب والانكسار أمام اختبارات الوقائع والتاريخ.

هل يتمخض في خضم هذا المشهد العصبي شعر حقيقي أو يتجاوز بانفتاح الحوار على الاتجاهات والرؤى والحياة التي لا يمكن تغليبها في قالب أو مثال!.

سيف الربيعي

واليومي، فذلك هو الاستمرار الابداعي في روح الأمة التي أوشك البلاء أن يسود جنبات حياتها.



يختلط المشهد الشعري العربي ويغيم، ويلتبس، ليس في ذهن متلقيه أو قارئه بالمعنى العادي فحسب وإنما يحتدم السجال والصراع ويصل حد الالغاء المتبادل بين أطراف منتجيه ومبدعيه، فلا تتداخل موجاته وتتجاوز في سياق ابداعي حقيقي وإنما تتبنى وجهة وعي تقتعل القطيعة والتفرد المطلق بأشكال مختلفة، من انبثاق أجيال ومجموعات متوهمة، يصل وهم تفرداها واعتادها بمثالها الابداعي حد العصبية التي لا تلين ولا تتنازل عن حق السحق والتفوق. ينطبق هذا التلميح على أطراف الشعر الحديث أو معظمها، المتقدم والمتأخر منها، فالمتقدم يزعم السبق والأصالة والخبرة وغير ذلك الذي لا يراه اللاحق المنضوي تحت لواء أكثر جدة وهامشية واختراق.

وفي زحمة هذا المشهد يضيع شعر مهم وتنكسر رؤى وتجارب كانت ربما ستساعد على اخصاب الشعرية العربية وتجذيرها.



ليست عصبية الشعر الجديد أو القصيدة النثرية وحدها التي تمارس نفى الآخر أو تهميشه فقد سبقت قصيدة التفعيلة، دعت من شعر العمود الخليط المعروف، الى هذا الالغاء



المحتويات

- ١٨٩ **نصوص :**
من يوميات شارل بودلير - هدى حسين - أميرة
مدهشة: اشرف الخمايسي - يوم لرجل مهزوم -
سليمان المعصري - العاصفة: محمد القرمطي -
تواطؤ: وحيد الطويلة - شفاء المقابر: محمد بن
سيف الرحبي - مسحوق الورد: علي الصوافي -
نورا: طاهرة اللواتيا - تلك الغرائق: يونس الأخرمي
- رودلفيو: حسن، م. يوسف.
- ٢١٩ **علوم :**
يحيا الموت ... يحيا العلم: عبدالسلام نعمان.
- ٢٢٢ **متابعات :**
مهرجان الشعر العربي الثاني في عُمان - د. هـ
لورنس: ياسين طه حافظ - الثقافة المغربية: نجيب
العوي - هل كان الخليل شاعرا: محمد بوزيان بنعلي
- في رسائله الى أولغا: عبدالله صخي - حدود الهوية:
خالد زغريت - أمين نخلة: جهاد فاضل - الروم في
شعر أبي فراس: وليد الخشاب - في الميخ النبوي:
أحمد درويش - مرتبة الزوال: محمد الطاهر أحمد
هارولد بتر: سيد عبدالخالق - فلسفة العودة: بدر
عبدالمك - خطاب الموت في الشعر الجاهلي: أحمد
الحسين - جيفاجو يعود الى روسيا: اشرف الصباغ.
- ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر
كتابها .. واللجنة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.
- العدد العاشر - إبريل ١٩٩٧ - نهوي
- ٦ **دراسات :**
الازهار البرية في عُمان - الحياة بحثا عن السرد:
سعيد الغانمي - الواح الخروصي: راشد الحسني -
القصيدة العربية الجديدة: فخري صالح - نقد أدبي
أم صرف أدبي: رشيد يحيياوي - في أدب غادة
السمان: احسان صادق سعيد - آخر الملائكة:
ياسين النصير - مخاتلات الحكى: لشهرزاد
محسن جاسم الموسوي - قصيدة النثر: محمد
الصالح - بنويوة ياكيسون: ابراهيم خليل
-إيليتس: محمد عفيفي مطر - الموسيقى التقليدية
العمانية ومكتبة السالي: ربيعة الطالحي.
- ١١٦ **فن تشكيلي :**
المصوغات الفنية: فراس عبدالحميد - فرانسيس
بيكون: ديفيد سلفستر.
- ١٢٨ **سرح :**
لماذا يا إيزيدور: عزيز الحاكم - لقاء مع جواد الأسدي:
يوسف أبوولز.
- ١٤٠ **سينما :**
الرواية والفيلم: يوسف يوسف - الكاميرا السينمائية:
سمير فريد.
- ١٤٧ **لقاءات :**
حوار مع محمد خضير: حسين عبداللطيف - حوار مع
أحمد عبدالمعطي حجازي: عزمي عبدالوهاب.
- ١٥٦ **شعر :**
سرجي يسنين: عبدالله عيسى - أيف بونفوا:
عبدالرحمن بوعلي - غنائيات الرعاة: علي باعوين -
سيدة الحان: محمد بوجيري - المشهد الغاني: شريف
رزق - محض عاده قديمة: جمال القصاص - فترات
الكلام: عبدالحميد بن داوود - في مديح الصديق
السيرة: محمد أبو معقود - اللامت: فوزية السندي

الأزهار البرية في شمال عُمان



الصخر، لهذا فالأزهار مهما كانت نوعيتها تعتبر أساسا من أسس الوجود فهي عنصر مهم للأدوية والأقوات البشرية والحيوانية كما أنها مورد طبيعي نفسي للبيئة والإنسان.

ولأهمية الأزهار البرية في سلطنة عمان خصوصا المناطق الشمالية منها والذي احتواها بحث خاص اسمه «الأزهار البرية في شمال عُمان» أصدرته حكومة السلطنة بالتعاون مع الباحث البريطاني جيمس مندفيل الذي عاش في عُمان وتنقل في ربوعها متابعاً بعين الباحث والخبر ما ينبت من أزهار برية . وقد ساهمت الرسامة البريطانية دوروثي بوتي أيضاً في رسم جميع الأزهار التي احتواها البحث ولأهمية مادة البحث وتعريفها بتلك الأزهار إرتأينا لطول مادته أن نختصر ما احتواه بحيث يعطي صورة معرفية لبعض أنواع الأزهار هذا لصعوبة حصرها في موضع واحد.

الأزهار مفتاح

البهجة والنظر فهي بوجودها تضيف الى المكان بعداً استثنائياً خاصاً ويتأتى هذا الحضور للأزهار حيث يكون وجودها في المكان الصعب هو مصدر حيويتها ومصدر انطلاقتها بمعنى أوفى حين يكون الإنسان هو المحتاج لأن يفتح عينيه نحو زهرة أو شجرة أنزعت في أرض جرداء يستصعب معه انتشارها إلا ضمن منظومة الحماية والتكيف بحيث تستطيع هذه الأزهار أن تداري نفسها من قساوة الطقس ولهيبة الدائم.

فالأزهار والأشجار عموماً نتاج البيئة بكل تعقيداتها وظروفها فقد تنبت زهرة هنا ولا تنبت هناك. وقد تطلع زهرة وتكبر ولكنها تظل معلقة بين تربة شحيحة الماء وهواء مشمس يذيب

شمال عمان بواسطة الصور التي رسمتها الفنانة العالية دوروثي بوفي هذا الرسم الدقيق الجميل وأخذت بوفي معظم صورها هذه من عينات حية بحث بها فيما بعد الى قسم علم الحيوان والنبات لدى المتحف البريطاني لأثبتا تسمية أنواعها وقامت بهذا العمل في المتحف الأنثى دوروثي هيلكوت المتخصصة بدراسة النباتات العربية. والتي ساهمت خبراتها الواسعة في الوصول بهذا الكتاب الى ما له من مستوى علمي رفيع. وتنقسم أنواع النباتات الوارد وصفها في هذا البحث الى قسمين يتضمن أولهما النباتات ذات الزهور الملونة الجميلة ويحتوي ثانيهما على أنواع النباتات كثيرة الانتشار في عُمان فهي ذات أهمية كبيرة للبيئة العمانية. ولو كان غرض البحث الرئيسي أن يكون دليلا على أصناف الأزهار البرية يستغنى غير الخبير فمن المأمول أنه يفيد أيضا طالب العلم الجاد فيما يخص نباتات عمان ويعاون من يزورون الربوع العمانية الجبلية من خبراء راغبين في التعرف السريع على أهم ما ينبت فيها. لكنه جدير بالذكر أن بعض الفصائل السائدة في المناطق العمانية بما فيها أنواع العشب لا يرد وصفها في هذا البحث.

أما المنطقة الجيوغرافية المسماة بشمال عمان فمحورها الجبل الأخضر وما يحيطه من سهول وسيوح، فلا تدخل فيها صحاري السلطنة ولا محافظة ظفار التي تختلف نباتاتها عما يتواجد في الشمال اختلافاً ما. كما لا تدخل فيها المناطق الواقعة في الشمال الأقصى فيما وراء الخط الاستوائي رقم ٢٥ وإن كان بعض ما يأتي الدليل به مفيداً لمعرفة نباتات تلك المناطق أيضاً.

رتبت أنواع النباتات ترتيباً يقلد نظام (بينشم وهوك) الذي يساعد الطالب على إدراك الأنساب الفصائلية. ولم يكمل في المتحف بعد إثبات تسمية عدد قليل من النباتات الوارد تصويرها في بحثنا هذا، وقد تكون بعضها أنواعاً غير موصوفة حتى الآن، إلا أننا أدخلناها في البحث لكونها مما يعثر عليه المسافرون والزوار الذين يرغبون ولا شك في معرفة أسماء الفصائل التي تنتمي إليها وإن لم تتم جميع الأعمال العديدة لتسميتها العلمية الرسمية.

الأسماء العربية للنباتات :

أما الأسماء العربية التي تسمى بها النباتات في بحثنا هذا فأكثرها حسب ما حصل عليه أعضاء فريق مسح حيوانات عمان ونباتاتها الجاري عام ١٩٧٥م. ويعني ذلك أنها مأخوذة من مواطنين عمانيين يتكلمون باللغة العربية المحلية. ولكن أعضاء الفريق لم يتمكنوا من زيارة جميع أنحاء السلطنة فيما توافر لهم من وقت ولم يستطيعوا جمع

أخذ علماء العالم يقدرون أهمية نباتات المناطق العمانية الشمالية تقديراً متزايداً منذ ما يقرب على ١٠٠ عام وذلك لما وفر لهم الخبر الفرنسي أوشر أيلوى من عينات حصل عليها سنة ١٨٢٨م وأدركوا بسرعة أن لنباتات هذه المناطق مكاناً فريداً لأنها حلقة الوصل بين ما ينبت في جنوب الجزيرة العربية ويعتبر أفريقي الأصل وبين أنواع النباتات الآسيوية المتواجدة شرقاً في منطقة الخليج العربي. ومن المثير للاهتمام أيضاً أن الجبال العمانية المنعزلة قد نشأت وتطورت فيها من أنواع النباتات ما ليس لها غيرهما من مناطق المعصورة، إلا أن أغلب هذه المناطق العمانية بقيت خارج نطاق الأبحاث العلمية الجدية حتى السبعينات من قرننا هذا حين بادرت الجهات الحكومية بتوجيهات سامية من حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعلى بتنفيذ برنامج شامل للتنمية الاجتماعية والاقتصادية. إن جلالة السلطان مدرك تمام الإدراك أن للمعرفة الصحيحة لموارد الوطن الطبيعية أثراً كبيراً في النهوض بالمجتمع فأمر بالمشروع في إجراء مسح يخص أنواع حيوانات السلطنة ونباتاتها.

ومن الأرجح عند القيام بمثل هذه الأبحاث تعليق الأهمية الكبرى على منطقة الجبل الأخضر التي تعد اقليماً فريداً من بين أقاليم العالم فبدأ فريق مسح حيوانات عمان ونباتاتها بأعماله في تلك المنطقة سنة ١٩٧٥م وتم نشر نتائج المسح في شهر مارس عام ١٩٧٧ في تقرير خاص لمجلة الدراسات العمانية. أما من تشرف منا بالمساهمة في أعمال المسح فعرفنا بعد وقت قصير أن نتائجه قد تكون الاستفادة منها على نطاق أوسع. إن الشعب العماني مقبل على زيادة علمه بالموارد والمنتجات الطبيعية لوطنه الذي يجري العمل في تحسين المواصلات بين بعض مناطقها التي كانت الجبال والأراضي الوعرة تعزلها سابقاً، وبدأ زوار البلاد ينظرون الى النباتات والحيوانات العمانية الجميلة النادرة ويسألون: ما اسم هذه الزهرة أو هذا الطير أو ذلك الحيوان؟ فقامت الجهات المختصة بالتعاون مع الباحث في القيام بتلبية مثل هذه المطالبات والأسئلة - بجمع بعض نتائج المسح المذكور وتدوينها في مجموعة من الكتب والأبحاث المصورة التي قد تدل الناس الى معرفة أعمق بالبيئة العمانية وما لها من حيوانات نفيسة ونباتات نادرة .

هدف هذا البحث و تنظييمه:

يستهدف هذا البحث معاونة الطالب والزائر غير الخبير للمناطق العمانية على معرفة الزهور البرية الأكثر انتشاراً في

بما فيها شجر السنط السائد وصلت الجزيرة العربية وانتشرت فيها قبل هذا الانفصال الجيولوجي فيرى الزائر التجول تشابها واضحا بين مظهر سيوح عمان وسا لها من شجر السنط وبين مناظر بعض السهول الافريقية الشرقية الا ان الاراضي العمانية أشد جحولة من معظم المناطق الافريقية الشرقية، الأمر الذي يمنع نشوء أمثال الأعشاب الموجودة هناك.

لا يعيش أكثر ما ينبت في صحاري عُمان الاموسما واحدا أو عاما واحدا ولا يزدهر الا لمدة قصيرة وتتمثل هذه النباتات الصحراوية أغلب الوقت بذورا تقاوم الجفاف وتتجنب أقصى درجات الحرارة والبرد وجحولة البادية الشديدة. وتنبت هذه النباتات نبتا سريعا فتزهر وتثمر قبل مرور أسابيع قليلة على هطول الأمطار التي قلما تسقط على الصحراء ومما يذكر أن هذه النباتات قد أصبحت لها وسائل كيميائية وبيئية لتقدير رطوبة التربة المحيطة بها وذلك لعدم النبت الا عند توافر المياه الكافية. أما النباتات التي تعيش العام كله فأضحت قادرة على تخفيض خسارة الماء فتنطرح أوراقها أو غيرها من أطرافها فلا تنمو الا عند استئناف الأمطار فتوفر المياه. ولشجر السنط الكثير الانتشار وبعض الأشجار الكبيرة الأخرى جذور طويلة تمتد الى ان تمس المياه الجوفية التي تقع بأعماق الأرض حتى في أيام القبط والتي لا تتوصل اليها جذور الأشجار والنباتات النائية. وكذلك في وديان عُمان الشمالية المرتفعة عن سطح البحر ارتفاعا يتراوح بين ٣٥٠ مترا و ١٠٥٠ مترا أنواع مختلفة من النباتات بما فيها بعض الأشجار المزدهرة في السيوح أمثال السمر والسدر والغاف.

لكن ان التربة في هذه الوديان أكثر حرا ورطوبة منها في البادية فلهباتها طابع خاص. وعند جريان المياه بالقرب من سطح قيعان الوديان الحسوية تعيش مجموعات غزيرة من الحين (Nerium masecatense) كما ينبت شجر التين البري على ضفاف الوديان الحجرية نبتا قويا. وتنتبت كزبرة البش والسرارخس من فصيلة (Pteris) على حواف الأفلاج في المناطق الزراعية. أما شجر الغفران (Tecomella) الذهبي الزهور فنادرا ما يعيش في مثل هذه الأماكن كما بعد غيره من الشجيرات من ذات الزهور الملونة الجميلة أمثال القفص (Acridocarpus) قليل الانتشار في هذه المواقع أيضا.

لكن أنواع النباتات الموجودة في الترب الحجرية على المنحدرات الجبلية الحادة الواقعة فوق هذه الوديان تختلف اختلافا ملحوظا عما ذكرناه حتى الآن فشجر

كافة الاسماء المحلية الشعبية لجميع أنواع النباتات فقد يسمع مستخدم هذا البحث عدة أسماء صالحة تختلف عما يرد فيه كما أنه من العروف في جميع بلدان العالم أن مقدار المعرفة بالنباتات وبأسمائها يختلف من انسان إلى آخر وقد تحول قوة رغبة بعض أهالي القرى في معاونة الطالب دون تدقيق معلوماتهم فيما يخص النباتات. الا أن كثيرا من أسماء النباتات في عُمان وفي غيرها من الأقطار العربية يعود عودة صالحة الى ما ذكرته كتب عربية قديمة تم تأليفها في القرن التاسع بعد الميلاد ولا تقتصر بعض هذه الكتب (أمثال كتاب النباتات لأبي حنيفة الدينوري المتوفى سنة ٨٩٥م) على تسمية النباتات فحسب بل ويرد فيها أيضا وصف علمي دقيق لهذه النباتات.

تحديد المنطقة ووصف مناخها وأنواع النباتات الموجودة في أنحائها:

ان سلسلة الجبال الرئيسية الواقعة في شمال عُمان لها اهم مميزات الطبيعة الجيولوجية لهذه المنطقة ويقرب ارتفاع قممتها وهي الجبل الأخضر من ٣٥٠٠ مترا عن سطح البحر. وينحدر الجبل الأخضر انحدارا حادا من الجهة الشمالية غير أن سفوحه من الجهة الجنوبية أقل حدة فلم يسمح انحدار هذه الأراضي الجبلية للارتبة بالتراكم والترسب الا ان التربة الغرينية في بعض الوديان بين سفوح الجبال قد تكون عميقة. أما مناخ هذه الجبال فقاحل أو شبه قاحل وان كانت البرودة تزيد عما يعم سهول عُمان وسيوحها زيادة ملحوظة وتصل الرطوبة في المرتفعات الى درجة عالية نسبية. إلا ان المجموع السنوي للأمطار الهاطلة على أعلى قمم الجبال لا يزيد على ٢٧٥ مليمترا. غير أن هذه الأمطار قد تنزل سيولا هائلة جارفة في الوديان وتؤدي الى شلالات رائعة تنحدر من منحدرات الجبال الشمالية وان كانت قصيرة المدة.

ان عدد الجداول الدائمة الجريان قليل، وإن سالت المياه تحت حصى الوديان فتظهر فوراً من مكان إلى آخر. وقد تنزل درجة الحرارة في الجبال العالية الى الصفر أيام الشتاء غير أن جو هذه الجبال دافئ أو حار في أكثر الأوقات، كما تعتبر الأراضي المنخفضة الواقعة جنوب الجبال بادية صحراوية قد يقل ما يطر عليها في العام عن ٧٥ مليمترا.

ان الكثير من النباتات المتواجدة في السهول والسيوح وعلى سفوح الجبال غير المرتفعة في شمال عُمان افريقية الاصل والطابع، وليس ذلك من العجيب لأن الجزيرة العربية جزء من تكوين القارة الافريقية الجيولوجي ولأن صدع البحر الأحمر قام في زمن غير بعيد بالفصل الجيولوجي بينهما. ومن الظاهر أن هذه النباتات الافريقية

العمانية الشمالية الى انواع مماثلة تعيش في القارة الآسيوية يدعم ما نراه من هذه العلاقات النباتية الأصلية بين المناطق الشرقية للجزيرة العربية وقارة آسيا. ومن المحتمل أن ربطا برياً كان يصل الجزيرة العربية بالأراضي الواقعة حالياً عبر بحار الخليج قد يعود زمنه الى ما لا يزيد عن ٢٤٠٠٠ عام. وربما كانت الأحوال الجوية أكثر اعتدالاً مما نعرفه الآن فسمحت لأنواع النباتات والحيوانات بالتنقل الحر من منطقة الى أخرى واضطرت هذه الأنواع الى البقاء منعزلة منفصلة في جبال عُمان الأكثر برودة ورطوبة عندما أمست الأحوال القاحلة تعم معظم مناطق الجزيرة العربية.

حفظ النباتات

ومما يبدو بنا الى شيء من التفاؤل بنتائج مسح الحيوانات والنباتات الجاري عام ١٩٧٥م أن حالة النباتات البرية في مرتفعات الجبل الأخضر حالة طبيعية لا يزعجها البشر والبهائم الا في منطقة السيق ولا شك أن حدة منحدرات الجبال ووعورتها كانتا وراء بقاء هذه الحالة الجيدة وعدم اتلافها. ولكن نباتات المنطقة الجبلية سيعرضها لأخطار الإزعاج والاتلاف استقرار السلطة وبناء الطرق في الأراضي النائية وتنمية الزراعة فيها الذي يعتبر كله أمراً ضرورياً مستحسناً لا مفر منه الا أن الحكومة العمانية معترفة بهذه الأخطار فتتخذ التدابير اللازمة لاقامة عدد من الحدايق والمناطق الخاصة التي تقدر حيوانات عُمان ونباتاتها على البقاء فيها وحيث لا يقلقها شيء ولا يعرضها أحد للانقراض.

وعلى من يهتمون بدراسة النباتات البرية في عُمان من طلاب وزوار. ألا ينسوا ان النباتات في مثل هذه المنطقة القاحلة عرضة دائماً لشدّة الأحوال الجوية وقساوة البيئة فحسب بل ولتزايد الانشطة البشرية وانتشارها أيضاً. وقد يخيل للبنا ان النباتات المزدهرة على المرتفعات العالية منعزلة سالمة. غير أن المسافرين في هذه الجبال ليس لهم الا عدد محدود من الطرق والدروب والممرات فإذا اقتطفوا عينات مما ينبت بجوار هذه الدروب وذهبوا بها تناقص عدد الزهور البرية الى أن تفتى.

فالمطلوب والمرجو من كل من يرغب في دراسة الأزهار البرية أينما نبتت ان يصورها أو يرسمها في مكانها وألا يقلعها. ولا ريب أن حسن تلبية هذا الطلب سيمكن غيره من الناس من الالتذات بجمال الزهور ويؤدي الى حفظ نباتات تندر على وجه المعمورة وقد لا توجد الا في الربوع العمانية.

السنط قصير القامة هنا وقليل الانتشار ويحل محله شجر ثان غريب وهو شجيرة الأسبق (*Euphorbia larica*) السعينة والعدمية الأوراق والتي يستلفت النظر ما لها من فروع خضراء فاتحة منصبة ونسج أبيض لزج يسيل من أي شق أصيبت الشجيرة به وتعد هذه الشجيرة مثلاً مثالياً للنبتة العصرية المعمرة والحافظة للعاء في المناطق القاحلة. وعلى هذه المنحدرات الجبلية أيضاً تنبت أنواع من اليباب والحرق أو الصومر البنفسجي الزهور (*Lavandula subnuda*) كما ينتشر الكبر بأزهاره البيضاء انتشاراً واسعاً بين الصخور.

أما فيما يتراوح ارتفاعه من ١٢٠٠ متر الى ١٢٠٠ متر على المنحدرات الشمالية للجبل الأخضر فهناك أشجار أخرى يكثر نبتها في المرتفعات ومنها البوت (*Reptonia*) والعتم وتأخذ أشجار الوديان الصغيرة المحجوبة من الشمس والرياح تماثل الغابات فيصل طول بعضها الى ٨ أمتار. ويعيش شجر العلعان (العرعر) على مستوى يرتفع عن البحر ١٥٠٠ متر فصاعداً غير أنه يزدهر أفضل ازدهاره في المرتفعات العليا. ومن الشجيرات الكثيرة الجود بين الأشجار النابتة على هذا المستوى شجيرة الثمت (*Sageretia spiciflora*) التي لها فواكه يصلح أكلها وشجيرة الحقلان (*Euryops*) المركبة بأزهارها الصفراء اللامعة وشجيرة الكلبان (*Ebenus*) بزهورها الصفراء والحمرات الجميلة وشجر النخس (*Dodonaea*) كما ينبت السرخس الصغير (*Cheilanthes*) في ظل الصخور الكبيرة ويشعر ما ينبت في الأراضي الخالية بتنوع ويفزر كما ينتشر فيها عدد من الأعشاب المعمرة. ومما يندب المقل على تصوير الزهور البرية الى هذه الأماكن نوعان ممتازان أولهما البنفسج البري الصغير (*Viola cinerea*) وثانيهما الفصيلة (*Dionysia mira*) التي لها أزهار صفراء فاتحة تشبه زهر الربيع والتي تنبت على منحدرات الجبال.

ويزدهر العلعان (العرعر) في المرتفعات الحجرية التي تدرها الرياح والتي يزيد ارتفاعها عن سطح البحر على ٢٣٠٠ متر وشكل العلعان في هذه المواقع يشبه نصف الكرة كما يصل طوله الى ١٠ أمتار وتنبت بينه كتل من الأعشاب وبعض الشجيرات الصغيرة في الأتربة الحجرية.

لأنواع النباتات الجبلية الموجودة فيما يزيد ارتفاعه على ١٠٠٠ متر أهمية علمية خاصة لأن الكثير منها آسيوي الأصل وينتسب انتساباً قريباً الى ما ينبت وراء مياه الخليج في المناطق الأيرانية وحتى في جبال هيمالايا. وانتماء عدة أنواع من الحيوانات القاطنة في المناطق

ان هذه النبتة المتسلقة كثيرة الانتشار في جبال شمال عُمان فيما يزيد ارتفاعه عن سطح البحر على ٢٠٠٠ متر حيث تتسلق غيرها من الأشجار والشجيرات. ولا يزال العمل جاريا لدى المتحف البريطاني في دراسة عينات مزهرة منها لتسميتها اسما علميا الا انه من الأرجح انتماءها الى الفصيلة الكبيرة المذكورة أعلاه. أما ازهار هذه النبتة فلا تويجات لها غير ان وريقات كاسها البيضاء تشاكل التويجات. ولعناقيد فقيراتها الحاملة للبذور حرك ريشي طويل. ويسمى أهالي الجبال العمانية هذه النبتة بالخيمران وقد تزهّر في الصيف أو الخريف غير أنه سبق لعينات منها في بعض المناطق الجنوبية للجزيرة العربية ان ازدهرت في شهري يناير وفبراير.



الخوشيان

ان انتشار هذه النبتة في صحاري الشرق الأوسط مترامي الأطراف وعيشها عاما واحدا أو أكثر من عام يتوقف على توافر الرطوبة. وتنب أول نبتة تويجا ورقيا قاعدي يطلع من وسطه ساق يبلغ طوله ٣٠ سنتيمترا أو ما يزيد عليه وقد تمتد منها الفروع. ولهذه النبتة اشعار كثيفة عندما تتواجد في الأراضي

المنخفضة والبادية غير أن ما يعثر عليه منها في منحدرات الجبل الأخضر يخلو من الشعر أو يكاد. وبإمكاننا تصنيف هذا النوع الموجود على المرتفعات والذي يسميه أهالي الجبال بالخوشيان صنفاً ثانياً أو نوعاً آخر.



من فصيلة الخردل Farsetia aegyptia Turra

تنتشر هذه الشجيرة الرمادية القوية انتشارا واسعا في المناطق القاحلة وشبه القاحلة في الشرق الأوسط حيث يصل طولها الى ٨٠ سنتيمترا. أما الأشعار الرفيعة التي تكسوها فقد يكون تطورها تكيفا للبيئة الصحراوية لأنها تساعد النبتة على عكس الحرارة الاشعاعية ومن ثم تخفيض خسارة الماء. ويتراوح لون ازهارها بين الرمادي. الرصاصي الذي له شيء من الوردي أو الأصفر وبين ألوان الورد أو الزرقاء. وفي عُمان تزدهر هذه النبتة على مستويات يختلف ارتفاعها اختلافا ملحوظا فقد عثر أعضاء فريق المسح على عينات منها كانت نابتة قويا جدا على الجبل الأخضر في مكان يرتفع عن سطح البحر ٢٢٠٠ متر ولها ازهار زرقاء فاتحة لامة. وقد يقال لها المشري في المرتفعات الا ان هذا الاسم يخص النبتة (Chrozophora) التي تشاكلها نوعا ولونا مشكلة ما.

الخصاف

من فصيلة الكبر *Capparis mucronifolia* Boies

عثر على نوعين على الأقل من فصيلة الكبر في شمال عُمان ويقال لكليهما الخصاف وهو اسم الكبر العربي القديم. أما النوع الذي لا تمثله هذه الصورة والذي يشابه النوع للمصور مشابهة قريبة فهو *(Capparis spinosa)*. وينتشر انتشارا واسعا في بلدان الشرق الأوسط كما يجري زراعته في جنوب فرنسا حيث يقطع الناس براعم أزهاره ويخلطونها لانتاج الكبر التجاري. وتتواجد شجيرة الخصاف عادة بين الصخور والأحجار وأزهاره العديدة الأعضاء الذكورية تذبل بسرعة وأشواكها للعقوفة شديدة الوخز فمن الصعب والعسير إخراجها وهي ملتصقة بالملايس أو بالبشرة.



مقبيل الشمس

من فصيلة الكبر *Cleome glaucescens* DC. forma

يقال مقبيل الشمس في عُمان لهذه النبتة التي عثر في المناطق الشمالية على ثلاثة أو أربعة أنواع منها بما فيها *(Cleome oxypetala)* و *(Cleome scaposa)* والعشبة القوية المصورة هنا. أما اسمها العماني فقد يعود إلى نزوح أوراقها نحو نور الشمس.



الخفج

من فصيلة الخردل

Physorrhynchus chaemarapistum (Boiss) Boiss

قد يبلغ طول هذا العضو الطويل من أعضاء فصيلة الخردل قامته الرجل أو ما يزيد عليها، وكثيرا ما ينبت في تواب الوديان الهابطة من منحدرات الجبال الشمالية وعلى مستويات غير مرتفعة جدا. وتعتبر هذه النبتة التي يسميها أهل عُمان بالخفج أو الخوفج نوعا شرقيا فينتشر أيضا فيما وراء مياه الخليج من جنوب إيران إلى المناطق الشمالية الغربية بالهند.



البيقان

من فصيلة ورد الصخور. *Helianthemum Lippii* (L.) Pers. البيقان في عمان لهذه النبتة التي لها أزهار صفراء فاتحة وعديدة الأعضاء الذكورية وأوراق بيضوية الشكل وملفوفة الأطراف وهي شجرة صغيرة قلما يزيد طولها على ٣٠ سنتيمترا وكثيرا ما تثبت بالقرب من الدروب بين الجبال الصخرية كما تزدهر أيضا في الأماكن الحجرية بمناطق أقل ارتفاعا. وتعد بين مجموعة من شجيرات الفصيلة (*Helianthemum*) التي يسميها أعراب الأقطار المتوسطة والشمالية للجزيرة العربية بالرفروق ويرون الأرض التي تنقوت بها صالحة لكعاة البادية.



المرح

من فصيلة الكبر *Maeura crassifolia* Forssk

إن هذا الشجر الذي يسمى في جميع الأنحاء الاستوائية للجزيرة العربية بالمرح قصير وكثير العقد وينبت على سفوح الجبال الصخرية وفي وديانها وقد تصلب فروعها الصغيرة إلى أن تصبح أشواكا مستنة. أما أزهارها الخضراء فلا بتلات توجية لها بل وما يطلع ويمتد من وسطها ليس الا وريقات الكاس وهي منقسمة إلى أربعة أقسام في أعلاها الا أنها تندمج في درنة واحدة في أسفلها.

من فصيلة القرنفل Silene schweinfurthii rohrb



ينبت هذا النوع من المنتثر البري قيما يربو ارتفاعه عن سطح البحر على ١٦٠٠ متر حيث يسميه أهل الجبال باليوتين ويبلغ طوله نحو ٥٠ سنتيمترا. ولهذه النبتة ساق أو بضعة سيقان هيفاء منتصب لا تستعمل النظر غير أن أزهارها مركبة تركيبا رفيعا يجدر بنا التمعن فيه. واليوتين يماثل غيره من أنواع الفصيلة لأن زهوره تتأثر تأثرا حساسا بقوة الشمس وبياض النهار وتتكشف تويجاتها النفافا يشاكل العقدة فمن الأفضل فحصها ضحى أو مساء أو أيام الدجى حين يحسن تصويرها.

الخبيز

من فصيلة الخبز Malva neglecta Wallr.

تعد نبتة الخبز الصغيرة عشبة أوروبية تعيش عاما واحدا وتنت على جانب الطرق وفي الأراضي الخالية كما أن طولها قد يبلغ نحو ٤٠ سنتيمترا إلا أنه يقصر عادة عن ذلك. ويقال لها الخبيز في بعض الأقطار المطلة على الخليج العربي لما لها من أثمار قرصية الشكل تشابه أرغفة الخبز. وقيل أن هذا النوع يحتوي على حمض التنيك فيستخدم في بعض البلدان علاجا شعبيا للإسهال ولتخفيض الالتهاب. ونبتة قريبة منها (Malva parviflora). تتواجد عشبة في عُمان الشمالية وقد تكون أكثر انتشارا من قضيبيز. أما أقسام نموها فمتعددة وليست لها ملاسة ثمر الخبيز.



البنفسج

من فصيلة البنفسج Viola onerea Boiss

إن البنفسج العماني الصغير الذي نادرا ما يزيد طوله على ٥ سنتيمترات كثير الأزدغار في الصنوع بين الحجر الجيري في سفوح الجبال المتراوح ارتفاعها بين ٤٥٠ مترا و ٢٥٠٠ متر ويستطيع النبات والنمو في الأماكن الحجرية القاحلة ولا يتناقص طول ولا حجما في الأحوال القاسية جدا. وبما أنه يتواجد أيضا في مناطق إيران الجبلية فيبعد عن الأنواع الدالة على وجود علاقات نباتية كانت تربط في العصور الجيولوجية السابقة بين الأراضي الشرقية للجزيرة العربية وسائر القارة الآسيوية.

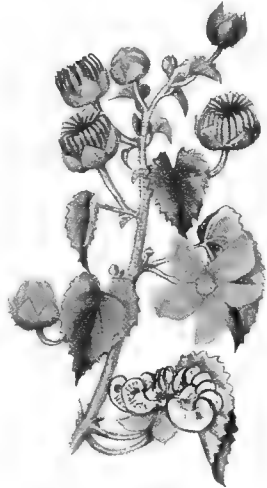
المخضاق

من فصيلة الخيزان *Abutilon pannosum* forst. f. schlecht
يقال أحيانا للمخضاق لهذه الشجيرة التي قد يبلغ طولها قامة الرجل والتي لاثمارها أخبية مسطحة وشبيهة بالأنثى وحاملة للبذور وقد تحتوي كل ثمرة ما بين ٢٠ و ٣٠ من هذه الأخبية.
ويجوز في بعض البلدان الآسيوية استخراج ليف خيطي من هذه الثنية كما أن أعراب منطقة البحر الميت الأردنية يقومون أحيانا بأكمل بذورها. أما منبتها العماني فتزدهر أكثر ازدهارها في الأراضي غير النائية عن مساكن الناس وغير البعيدة عن الضواحي الزراعية.



الشرحم

من فصيلة الزيزفون *Grewia erythraea* Schweinf
لهذه الشجيرة الصغيرة القوية التي يسميها أهالي المرتفعات العمانية بالشرحم ازهار جذابة وأثمار حمراء تطلع عنقايد رباعية الأجزاء ويصلح أكلها. وتزدهر ازدهاراً حسناً على منحدرات الجبال الصخرية التي تذرورها الرياح



الكتان

من فصيلة الكتان *Linum usitatissimum* L.
أما هذه الثنية الرفيعة الهيفاء التي تعيش موسماً واحداً ويبلغ طولها نحو ٨٠ سنتيمتراً فتم الحصول عليها بين النجاد المرتفعة التي تحيط بمنطقة السيق وهي عينة من الكتان المزروع الشهير ربما فلتت من إحدى المزارع في عمان لتنتج ثنية برية، ولا فإنها دخلت الأراضي العمانية مع بعض بذور الغلال المستوردة الأخرى. والمعروف أنها مصدر القماش الكتاني المشهور وزيت بذر الكتان اللذين يعدان كلاهما من المنتجات التجارية المهمة القيمة.

من فصيلة المبيجية *Acridocarpus orientalis* E. Guss

ان الأزهار الملونة لهذه الشجرة الكبيرة العريضة التي يقال لها القفص تستلقت نظر كل من يسافر على ضفاف الأودية الهابطة من المنحدرات الشمالية للجبل الأخضر وعلى الجبال المرتفعة ولهذه الشجرة أثمار مجنحة تشبه ثمر شجر القيقب ومن المحتمل ان هذه الأجنحة تساعد على بث البذور.



المسكاع

من فصيلة الحسك *Fagonia indica* Burm.f

ان هذه الشجرة الصغيرة التي يقال لها المسكاع في عمان تنبت نباتا منتشرا كثيرا على منحدرات الجبال الحجرية غير المرتفعة جدا ولها عدة اشواك مزمنة حادة واثمارها تتمثل بغلف صغرة من ذات خمس زوايا. ووصفها ابوحنيفة الدينوري (القرن التاسع بعد الميلاد) في كتابه عن النباتات وصفا دقيقا ويسمى بالشكاعي وذلك اسمها العربي القديم.



الرقم

من الفصيلة الغرنوقية (فصيلة ابرة الراعي) *Erodium laciniatum* (cav). Willd

ان اوراق هذه النبتة الغرنوقية مسننة اسنانا كبيرة ليس لها ما لقريبتها (*Erodium cicutarium*) من اقسام هداية رفيعة. وتقبل البهائم على اكل كل من هذين النوعين اللذين يعيشان موسما شتويا واحدا. ويقال الرقم لها في العربية السعودية.

ان اطراف الاثمار المستدقة والشبيهة بالمتقار لهذه النبتة الغرنوقية العائشة عاما واحدا تنشق بالطول فتتقسم الى خمسة صميمات هيفاء تتأثر تأثرا حساسا برطوبة الجو ويعتقد ان ما لها من الالتفاف والاستواء حسب احوال الرطوبة الجوية يساعد النبتة على ادخالها في الارض سعيها وراء الانبات. فقد قام العلماء والخبراء باستعمالها اجزاء حساسة في ادواتهم لقياس رطوبة الجو. ويقال الرقم لهذا النوع في انحاء الجزيرة العربية.



سويب الحمام

من الفصيلة الغرنوقية (فصيلة ابرة الراعي) *Geranium* mascatenac Bo-ss

عثر على هذه النبتة البرية الخبير الفرنسي أوشر ايلوي الذي زار منطقة الجبل الأخضر في شهر مارس عام ١٨٢٨م وكان اهل

الخضف

من فصيلة السذاب Ruta chalepensis var. bracteosa (DC) Boiss.

لازهار هذه الشجرة التي قد يبلغ طولها ٧٠ سنتيمترا وتعتبر شواطئ البحر المتوسط موطنها أصليا لها توجيات ذات أهداف وتنتج عشبة على الدروب وفي اطراف البساتين وغيرها من الاماكن غير البعيدة عن مساكن الناس. اما رائحتها الحريفة فمن زيت طيار تحمله اوراقها ويستخدمه الناس في جميع موطن النبتة استخداما طبيا متنوعا. ويقال الخضف للسذاب في منطقة الجبل الاخضر.



من فصيلة النبق المسهل Zizphus spina (L.) Willd

ان شجر السدر واسم الانتشار في الجزيرة العربية حيث ينبت نباتا برديا في الاودية الهابطة من الجبال الجنوبية ويزرعه الناس حتى في المناطق الصحراوية المتوسطة والشمالية. اما في عمان فانه من اكثر الاشجار نبتة على ضفاف الوديان فيصل طولها الى ما ليس بقصير. ولهذا الشجر ورق بيضوي الشكل لكل ورقة منه ثلاثة عروق بارزة تكاد تتوازي. وينتمي السدر الى العناب فله ثمر حجمه حجم ثمر الكرز ويقال له النبق ويشابه التفاح نودا وتكوينا وتستعمل ازهاره

الغرب في تلك الايام كثيرا ما يسمون البلاد كلها باسم عاصمتها مسقط فاعطيت عدة انواع جديدة من النباتات الاسم المسقط. وتفضل هذه النبتة التي قد يقال لها شويب الحمام الاماكن الظليلة الباردة فتنتب كثيرا حول المزارع والموالح في الجبال وامثالها من المواقع المرتفعة وغير البعيدة عن مساكن البشر.



الخضف

من الفصيلة القرنفلية (فصيلة ابرة الراعي) Oxalis corniculata L. ان نبتة الحماض من الاعشاب المعروفة في البساتين والمزارع كما تنبت ايضا في غيرها من المواقع غير المعزولة وتفضل هذه النبتة الاماكن الظليلة حيث تعترض وتزحف على الارض واضعة جذورها من محل الى آخر ورافعة سويقاتها الخضراء البالغ طولها بضعة سنتيمترات. والهنادي يستعملونها دواء لمعالجة الحمى وبعض الامراض الجلدية. ويقال الحماض ايضا للنبتة (Rumex)





الشخص

من فصيلة شجر الصابون *Dodonaea viscosa* Jacq.

تنتشر هذه الشجرة انتشارا واسما في جبال المناطق الجنوبية والغربية للجزيرة العربية ولا سيما فيما يزيد ارتفاعه على ١٧٠٠ متر عن سطح البحر. ولهذه النبتة التي يتراوح طولها بين متر واحد ومترين أوراق خضراء فاتحة طويلة تستدق نحو قواعدها وهي لاصقة كأنها مصقولة. ولها أيضا ثمار مجنحة غريبة ويقوم الناس في بعض البلدان بزراعة هذه الشجرة بين اشجار الوشيع ويستعمل خشبها الذي يتقارب نعرق اليافه في صنع مقابض الادوات. ويقال لها في عمان الشخص.



الذمت

من فصيلة النبق المسهل *Sageretia spiciflora* (A.Rich.) Hutch & Bruce

يعد الذمت من النباتات البرية السامة التي لها علاقة وثيقة خاصة بمرتفعات عمان فهو نبات شرقي مثل بضعة اعضاء من هذه المجموعة التي يقتصر موطنها في الجزيرة العربية على جبال الحجر العمانية. والذمت شجرة كبيرة لا تعثر كثيرا الانتشار الا انها مشهورة بثمارها اللذيذة الرطبة التي يتمتع بها الرعاة والمسافرون والتي يحتمل استخدامها في تحضير المربيات والهلام. وتنبث شجرة الذمت اكثر نباتها في الجبال التي يزيد ارتفاعها عن سطح البحر على ٢٠٠٠ متر.



السلم

من فصيلة البقولية *Acacia ehrenbergiana* Hayne

إن شجر السلم أكثر الأشجار انتشاراً في سيوح شمال عُمان وأراضيها غير المرتفعة وشكل رأسه المسطح يجعل هذه الأراضي تشابه بعض المناطق الأفريقية الشرقية مشابهة ما، ومما يذكر أن القارة الأفريقية وطن هذا النوع الذي ربما تنقل أسلافه برا عبر الأراضي التي كانت تصل الجزيرة العربية بالقارة السوداء في عصور جيولوجية ليست عنا ببعيدة. وأكثر أنواع السلم استيطاناً لربوع شمال عُمان نوع من (*Acacia tortolis*) يسميه جميع أعراب البادية بالسمر وكثيراً ما يثبت بين السمر مجموعة من شجرة السلم (*Acacia ehrenbergiana*) التي تمثلها هذه الصورة. أما يميز بين النوعين حسب عدد الشوك أو السويقات التي تحمل الأوراق الصغيرة في كل ورقة مركبة فلسمر ثلاثة أو أربعة أزواج من مثل هذه الأشواك بينما ليس للسلم الا زوج أو زوجان.

والنوع (*Acacia ehrenbergiana*) شجرة يتراوح طولها بين مترين وستة أمتار وتبرز أثمارها الأرجة والكروية الشكل في فصل الربيع نحو شهر إبريل غير أن السمر يزهر في أوائل الصيف. وللتوعين أشواك حادة صليبية، ولا تأكل الإبل فروع السمر، والسلم يجمع ما لها من شوك كما بلغنا من أخبار بعض المسافرين والمتجولين في البادية، فإن شفتي البعير الحساستين القابضتين تعملان بدقة لتجنب صلابة هذه الأشواك الحادة فتأخذان الأوراق الطرية الصغيرة من بينها بمهارة عجيبة.

فراخ الحصيني

من الفصيلة البقولية *Astragalus* Sp.

يقال فراخ الحصيني في مرتفعات الجبل الأسود لهذه البيقة الملصقة بالأرض والكبيرة الأزهار ولا يتعدى منبتها المرتفعات العالية حيث كثيراً ما تزدهر في الأتربة الغرينية للبطحات والأغوار الواقعة بين الجبال فيكثر انتشارها في منطقة السيق وادخلناها بحثنا هذا لكونها مما يعثر عليه زوار الجبال والمسافرون فيها وإن لم يكمل الخبراء بعد أبحاثهم ودراساتهم في سبيل تسميتها اسماً علمياً خاصاً.



الكلبان ، الكمعل

من الفصيلة البقلية *Ebenus stellata*

ان هذه الشجرة الكثيفة الشوكية والبالغ طولها نحو المتر الواحد تعد من اجمل اعضاء الفصيلة البقلية في المناطق الجبلية التي يزيد ارتفاعها عن البحر على ١٦٠٠ متر وقد تنبت اعداد كثيرة منها على المنحدرات الحارية بين الودية الصغيرة او في النجاد الصخرية. اما ازهارها الشوكية فتشبه الرؤوس واللون تواجياتها الاحمر شيء من الصفرة. واسنان كاسها الخيطية الريشية تعطي الزهرة مظهرا ناعما رقيقا دقيقا الا ان من حاول اقتطاف هذه الازهار ادرك تمام الادراك حسن اجهزة الشجرة للوقاية. ويعرف لهذه الشجرة في عمان لونهان فللشجيرات المزدهرة في منطقة الجبل الاخضر ازهار حمراء غير ان ما ينبت منها نباتا منعزلا في الجبل الاسود الذي يبعد عن مسقط ٤٥ كيلومترا من الجهة الجنوبية له ازهار يسود فيها اللون الاصفر وليس لها من الحمرة الا قليل. ويسمي اهل عمان هذه الشجرة بالكلبان او الكمعل.



العشريق:

من الفصيلة البقلية *Cassia italica* (Mill.) Lam.

ان هذه الشجرة الصغيرة التي يقال لها العشريق في عمان وغيرها من البلدان العربية تنتشر انتشارا كثيرا في الشرق الاوسط وتطلع اوراقها الصغيرة الخضراء الزرقاء ازواجا يتراوح عددها بين ٣ و ٧ ازواج وتعارفها قرن مزوي مسطح ولكلا وجهيه عدد من القمم المرتفعة. وكان العشريق من قديم الزمان يستعمل علاجا شعبيا لاسهال البطن فليس له ما للحظ من اثر ماغص كما انه في السابق ذو اهمية اقتصادية لكونه مصدرا للسنا غير ان السنا الهندي المستخرجة من *Cassia angustifolia* اخذت محلّه في هذا المجال.

الغاف

من الفصيلة البقلية *Prosopis cineraria* (L.) Druce

ان شجر الغاف من اكبر الاشجار البرية الموجودة في عمان وينبت في قيعان الوديان من سهل الباطنة الى السيوح المؤدية الى رمال الربيع الخالي وله رأس غزير الفروع والأوراق ومدور الشكل فظله حسن وقبر كما تأكل البهائم والحيوانات قروبه الطويلة. ان الغاف شجر عظيم تشكل اوراقه المركبة ورق السنط (السمر) الا انه ليس له ما للسمر من شوك.



شجرة النيلة

من الفصيلة البقلية Indigofera intricata Boiss

تعد هذه النبتة الطويلة الاعتراض على الارض ولا سيما على الرمال الساحلية من لنوع (Indigofera) الستة التي عثر اعضاء فريق المسح عليها في شمال عُمان والتي تنتمي جميعها الى شجرة النيلة التي لا يزال اهالي السلطنة يزرعونها مصدرا للصبغ الازرق المعروف.

الخمسة الموجودة في شمال عُمان انتشارا في المنطقة. ويسمى احد الانواع الاخرى (Tephrosia purpurea) بنفس الاسم في عمان ويعتبر هذا النوع ذا اهمية خاصة لانه موجود في الاقطار الاستوائية لكلا نصفي الكرة الغربي والشرقي. اما في آسيا فيستخدم لتسميم الاسماك بينما يقوم هنود السيمينول (Seminole) في القارة الامريكية باستعمال مادة مستخلصة منه علاجاً للرماعف. ويقال العيثمان لنوع آخر من هذه الانواع الخمسة المذكورة وقد يستخدمه الناس في عمان لاجراض طبية شعبية.



الصفراء

من الفصيلة البقلية Tephrosia haussknechtii Borum

يقال الصفراء لهذه الشجيرة الصغيرة والملونة الازهار والنابتة على سفح الجبال غير المرتفعة وتعد اكثر انواع (Tephrosia)

الحياة بحثاً عن السرد

بول ريكور

ترجمة: سعيد الغانمي*

fabl (بمعنى القصة المتخيلة) والعقدة plot (بمعنى حبكة القصة المبنية باتقان). وهذا الركن الثاني من الميوس عند أرسطو ، هو الذي لجعله دليلاً لي ، وأرجو أن استخرج من هذا المفهوم عن الحبكة جميع العناصر التي يمكن أن تساعدني فيما بعد في إعادة صياغة العلاقة بين الحياة والسرد.

وما يسميه أرسطو بالحبكة ليس بالبنية الساكنة ، بل هو عملية وأجراء متكامل لا يمكن أن يتم ويكتمل ، كما سأحاول أن أبين فيما بعد ، إلا لدى القارئ أو المتفرج ، أي لدى متلقي هي للقصة المروية . وأعني بالعملية المتكاملة العمل التآلفي الذي يضيف على القصة هوية ديناميكية متحركة ، أي ان ما يروي هو قصة متعينة ، واحدة وكاملة في ذاتها. وعملية بناء الحبكة هذه هي التي سأساعدها موضع الفحص في الجزء الأول من مقالتي.

بناء الحبكة

سأعرف عملية بناء الحبكة ، تعريفاً واسعاً ، بوصفها تركيباً بين عناصر متناثرة. تركيب بين أية عناصر؟ قبل كل شيء تأليف أو تركيب بين الأحداث والعوارض التي هي متعددة ، وبين القصة الواحدة المكتملة. ومن خلال وجهة النظر الأولى هذه ، تقوم الحبكة بتوليفة إيجاد قصة واحدة من أحداث متعددة ، أو إذا شئت ، تحول الأحداث العرضية الكثيرة إلى قصة واحدة. ومن هذه الناحية فإن الحدث ليس مجرد شيء عابر ، أعني أنه أكثر من مجرد شيء يحدث وكفى ، بل هو ما يسهم في مجرى عملية السرد ، مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها. وانطلاقاً من هذا ، فإن القصة المروية هي دائماً من مجرد احصاء وتعداد في نظام معين ، سواء أكان متسلسلاً أم متعاقباً للأحداث أو العوارض التي تنظمها في كل معقول. والحبكة ، كذلك ، تركيب من وجهة نظر ثانية ، فهي تنظم معاً المكونات التي لا تقل تناقراً عن الظروف غير المقصودة ، والكشوف التي تؤدي الأفعال ، والتي تقتقر اليها ، والمصادفات أو المواجهات

إن كون الحياة ذات صلة بالسرد أمر كان معروفاً دائماً ، وقد تكرر قوله كثيراً ، فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواضع بين الميلاد والموت. مع ذلك ، فإن الماطلة بين الحياة والقصة ليست واضحة في الواقع ، ولابد من وضعها تحت طائلة الشك النقدي. وهذا الشك هو عمل كل المعرفة التي استحصلتها العقود القليلة الماضية حول السرد، وهي معرفة يبدو أنها تفصل السرد عن التجربة الحية وتقتصره على منطقة الخيال. سنمضي ، أولاً ، لاختراق هذه المنطقة النقدية ونسعى لإعادة التفكير بطريقة أخرى في هذه العلاقة المسرفة في التبسيط والمباشرة جداً بين التاريخ والحياة ، تلك الطريقة التي يسهم فيها الخيال في صنع الحياة ، بالمعنى البيولوجي للكلمة ، أي الحياة الانسانية. أريد أن أطبق على العلاقة بين السرد والحياة حكمة سقراط القاطلة أن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش.

سأخذ نقطة بدء في ، حين أدنو من منطقة هذا النقد ملاحظة أحد الشراح: القصص تروى ولا تعاش ، والحياة تعاش ولا تروى. ولتوضيح هذه العلاقة بين العيش والسرد، أقتراح أن نبداً أولاً بفحص فعل القص نفسه.

ونظرية السرد التي أزعج مناقشتها حديثاً جداً ، ما دامت في أرقى صورها تعود إلى الشكلايين الروس والتشيك في العشرينات والثلاثينات ، وإلى البنيويين الفرنسيين في الستينات والسبعينات. ولكنها قديمة جداً ، أيضاً ، بحيث تمكن رؤيتها وقد تجسدت في كتاب «فن الشعر» لأرسطوطاليس. صحيح أن أرسطو لم يعرف سوى ثلاثة أجناس أدبية ، هي الملحمة والتراجيديا والكوميديا . غير أن تحليله كان من العمومية والشكلية بما يكفي لإيجاد متسع للتحويلات الحديثة. ومن ناحيتي ، لقد استيقنت من «فن الشعر» لأرسطو مفهوم بناء الحبكة emplotment المركزي ، الذي هو في اليونانية «ميثوس» muthos، إله الأساطير والروايات ، الذي يشير إلى كل من الحكاية

* كاتب وباحث من العراق.

المخطط لها، واشتباكات الفاعلين ابتداء من الصراع و انتهاء بالتعاون، والوسائل المعدة اعدادا متقنا او بانسلا للوصول الى الغايات، وأخيرا النتائج غير المقصودة. ان جمع كل هذه العوامل في قصة واحدة يجعل الحكمة كلية شاملة، يمكن القول انها متوافقة Concordant ومتضاربة discordant في وقت واحد (وهذا هو سبب حديثي عن التوافق المتضارب او التضارب المتوافق فيما بعد). ونحصل على فهم لهذا التأليف من خلال فعل متابعة قصة ما، لان متابعة القصة عملية عقلية جدا، تقودنا توقعاتنا حول نتيجة القصة، والتوقعات التي نتعيد ترتيبها في اثناء مواصلة القصة حتى تتوافق مع الخاتمة. ولابد ان اشير، عابرا، الى ان اعادة رواية القصة يكشف، بجلاء، عن هذه الغالبية التركيبية التي تعمل عند التأليف الى حد اننا لا نفع في أسر الجوانب غير المتوقعة للقصة بنفس الدرجة التي ننصرف فيها الى الطريقة التي تؤدي بها الى خاتمتها. وأخيرا فان بناء الحكمة هو تركيب بين المتناقضات بمعنى أكثر عمقا بكثير، وهو المعنى الذي سنستعمله فيما بعد لوصف الزمانية الخاصة بالتأليفات السردية. ويمكننا القول ان هناك نوعين من الزمن في كل قصة مروية: فمن ناحية، هناك تعاقب منقطع مفتوح ولا نهائي نظريا، وهو سلسلة من الأحداث (لأننا نستطيع دائما طرح سؤال التالي: ثم ماذا؟) ومن ناحية أخرى، تقدم القصة المروية جانباً زمنياً آخر يتسم بالتكامل والنسج والاختتام الذي تدّين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية متميزة configuration. بهذا المعنى يكون تأليف القصة، من الوجهة الزمانية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما. ونستطيع سلفاً ان نؤمن أهمية هذا الأسلوب في تشخيص القصة من وجهة النظر الزمنية، بقدر ما يمثل الزمن بالنسبة إلينا ما يتقضى ويجري، وما يبقى ويظل من ناحية أخرى. وسنعود لاحقاً الى هذه النقطة. ولننحصر اهتمامنا في الوقت الحاضر بوصف القصة المروية بأنها كلية زمانية، والفعل الشعري بأنه خلق وساطة بين الزمن كإنقضاء ومرور، والزمن كدوام وبقاء. فإذا تحدثنا عن الهوية الزمنية للقصة، فيجب ان نضعها بأنها شيء يبقى ويظل أمام ما يمر ويجري.

من هذا التحليل للقصة بوصفها تركيباً بين المتناقضات، يمكننا الاحتفاظ بثلاث سمات، الواسطة التي تؤديها الحكمة بين الأحداث المتعددة والقصة الموحدة، وأولية التوافق على التضارب وأخيراً التنافس بين التعاقب والصياغة التصويرية.

لا بد لي من تقديم اللازمة المعرفية (الابستمولوجية) لهذه الاطروحة حول بناء الحكمة، الذي فهم بوصفه تركيباً بين المتناقضات. وتحتل هذه اللازمة بنوع المعقولية التي ينبغي عزوها الى فعل الصياغة التصويرية. لا يتردد ارسطو في القول بأن كل قصة مبنية بناء محكماً تحلماً شيئاً، أضف الى هذا، انه

قال ان القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الانساني، وان الشعر، من هذه الناحية، أكثر تفلسفاً من التاريخ الذي يعتمد الى حد كبير على الجوانب العرضية في الحياة. ومهما كان ما قيل عن هذه العلاقة بين الشعر والتاريخ، فمن الأكيد ان التراجيديا والملحمة والكوميديا، اذا لم نذكر سوى ما عرفه ارسطو من أجناس أدبية، تطور نوعاً من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردى، والذي هو أقرب الى الحكمة العملية في الحكم الأخلاقي منه الى العلم، او بمزيد من العمومية، الى الاستعمال النظري للعقل. وتستطيع توضيح هذا بطريقة بسيطة جداً. نتحدث الاخلاق، كما فهمها ارسطو، وكما يمكن فهمها حتى اليوم، حديثاً مجرداً عن العلاقة بين الفضيلة والبحث عن السعادة. ووظيفة الشعر بشكليه السردى والدرامى ان يقرّر على الخيال وعلى توسطه، اشكالاً مختلفة تكون «تجارب فكرية» كثيرة، نستطيع ان نتعلم من خلالها الربط بين مظاهر السلوك البشرى والسعادة والشقاء. من خلال الشعر نتعلم كيف تنتج تقلبات الحظ من هذا السلوك او ذلك، مثلاً تبني الحكمة ذلك في السرد. وبسبب الألفة التي صارت لدينا عن أنواع الحكمة التي تتلقاها من ثقافتنا صرنا نتعلم ربط الفضائل، او بالأحرى أشكال التفوق، بالسعادة او الشقاء، وتشكل هذه «الدروس» الشعرية «الكليات» التي تحدث عنها ارسطو. غير ان هذه الكليات تحتل مرتبة دنياً بالقياس الى المنطق او الفكر النظري. ف ينبغي ان نتحدث عن الفهم، لكن بالمعنى الذي اعطاه ارسطو لكلمة Phronesis (أي الصفاة والتبصر والتدبر) التي ترجمها اللاتينيون بكلمة prudentia، بهذا المعنى تهيات للحديث عن الفهم Phranelic لكي أقرّنه بالفهم العقلي، والسرد ينتمي الى الفهم الاول، لا الى الثاني.

إن النتيجة المعرفية (الابستمولوجية) لبحثنا، هي الأخرى لها تطبيقات متعددة في مجهود السردية المعاصرة المتواصل لبناء علم أصيل للسرد. وفي تقديرى فإن هذه المغامرات، وإن تكن مشروعة تماماً، لا تحظى بالتدبير الا حين تماثل فيها سردياً سابقاً عليها دائماً، ومن خلال هذه المائلة، تضيء هذه المغامرات بعض عبقية، يجعلها من يروون او يتابعون القصص، ولكنهم يضيئون السردية على مستوى المعقولية نفسة الذي للسانيات او لعلوم اللغة الأخرى. وإن نحدد معقولية السردية المعاصرة بقدرتها على ادعاء المائلة عند مستوى الخطاب الثاني، وهو شيء فهمنا منذ كنا صغارا على انه قصة، لا يعني تكذيب التعميمات الحديثة، بل يعني أن نضعها في مكانها الدقيق من تراتب درجات المعرفة.

لقد كان بإمكانى، بدلا من ذلك، ان أبحث في مكان آخر غير ارسطو عن نموذج فكري أكثر حداثة، مثل نموذج كانت Kant،

تمثيلاً، والعلاقة التي يقيمها في كتابه «نقد العقل الخالص» بين الرسوم التخطيطية schemata والمقولات. فمثلاً تحتل الرسوم الذهنية لدى كانت مركز المقولات الإبداعي، وتشكل مبدأ تنظيم الفهم في المقولات، كذلك يشكل بناء الحكمة، على النحو نفسه، مركز السرد الإبداعي، وتشكل السردية إعادة البناء العقلانية للقوانين الكامنة في الفعلية الشعرية.

وبهذا المعنى، فهي علم ينطوي على ما يقتضيه: أي إن ما تسعى لإعادة بنائه هي التحديدات والضوابط المنطقية والسميائية جنباً إلى جنب قوانين التحويل، التي توجه اشغال السرد. ولذلك لا تعبر أطروحتي هنا عن أية نية عدوانية ضد السردية، بل تتحصر في القول إن السردية هي خطاب من الدرجة الثانية، يسبقه دائماً فهم سردي، ينبثق من الخيال الخلاق.

ومن هنا فصاعداً سيمركز التحليل كله على مستوى الفهم السردية ذي الدرجة الأولى.

وقبل أن اتحول إلى قضية العلاقة بين القصة والحياة، أود أن أتناول في النتيجة الثانية التي ستضعني على طريق إعادة تأويل العلاقة بين السرد والحياة.

يمكن القول أن هناك «حياة» للفعلية السردية مندرجة في فكرة التراثية التي يتصف بها المخطط السردية schema.

والقول بأن المخطط السردية نفسه تاريخه الخاص، ولهذا التاريخ خصائص التراث كلها، لا يعني البتة، الدفاع عن التراث باعتباره نقلاً جامداً لركام حياة فيه. بل يعني على العكس، وصف التراث بكونه نقلاً حياً لا بدع يمكن تنشيطه دائماً بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكاراً في التأليف الشعري. وظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي، لتحديد هويتها. ولا شك أن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما الابتكار Annovation والراسب Sedimentation، ولأننا لنعود للراسب النماذج التي تشكل أنماط بناء الحكمة التي تسمح لنا أن ننظم تاريخ الأنواع الأدبية، لكننا لا ينبغي أن نغفل حقيقة كون هذه النماذج أن تشكل ماهيات أبدية ثابتة، بل أنها تتبص من تاريخ مترسب طمس تكوينه من قبل. وإذا سمع لنا الترسيب أو الراسب بتحديد هوية عمل ما بكونه مأساة، مثلاً، أو رواية تربوية، أو دراما اجتماعية، أو أي شيء آخر، فإن تحديد هوية عمل ما لا يستغنى باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله. بل لا بد من ادخال ظاهرة الابتكار المقابلة في الاعتبار.

لماذا؟ لأن هذه النماذج نفسها التي تنبع من ابتكار أسبق، تقدم دليلاً هادياً لتجريب آخر في الميدان السردية. تتغير القوانين تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل أنها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسيب. هكذا يظل الابتكار القطب المضاد لقطب التراث. وهناك دائماً متسع للابتكار إلى حد أن ما تم إنتاجه،

وبالمعنى العميق لشعرية الشعر، هو دائماً عمل فريد، دائماً «ذلك العمل بذاته». فالقوانين التي تشكل نوعاً من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدد، بدورها بحيث يصير ما قبلها نملاً بالياً. فكل عمل هو إنتاج أصلي، وكيونة جديدة في عالم الخطاب. لكن العكس لا يقل عن ذلك صدقاً، إذ يظل الابتكار سلوكاً تحكمه القواعد، لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث. غير أن بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظل نطاق الطول واسعاً يحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مروراً بجميع درجات التشويه المنظم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف كقمة من قطب التكرار. وهذا هو السبب الذي جعلها تشكل الملوكات الأثير للبنائية. ولكننا حالما نترك ورائنا ميدان هذه المرويات التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون. فالرواية المعاصرة، مثلاً يمكن أن حد كبير أن توصف بكونها رواية مضادة للرواية، إذ تصير فيها القوانين نفسها موضوعاً لتجريب جديد. ومهما قيل عن هذا العمل أو ذاك، فإن إمكان الانحراف يظل ضمنياً في العلاقة بين المبتكر والراسب، أو بين الابتكار والترسيب، وهذا ما يشكل التراث. وتشفي مقترحات هذين القطبين على الخيال الإبداعي صفة التاريخية، وتبقي التراث السردية تراثاً حياً.

من السرد إلى الحياة

يمكننا الآن أن نتجاهم المغالطة التي نتأمل فيها هنا: وهي أن القصص تروى، والحياة تعاش. حيث تبدو هوة لا تدرم تفصل بين القص والحياة.

ولكي ندرم هذه الهوة، لا بد من تقدير من أن نعيد النظر بطريقتنا هذه المغالطة، ونتمتع فيها.

ولنمكث لحظة على جانب السرد، أي على جانب الخيال، لنرى بآلة طريقة يعيدنا إلى الحياة. ويمكن أطروحتي هنا أن علمية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمراً ممكناً. ولأن أقول، بعبارة أدق، أن معنى السرد أو دلالاته تنبثق من «التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ». هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعملها تتركز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ.

اسموا في أن أركز على المفردات التي استعملتها هنا: «عالم النص وعالم القارئ». يعني الحديث عن عالم النص التركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي، يفتح أمامه أفقاً لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعيش فيه. فليس النص بالشيء الملقق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه. وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمنى

يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارئ دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي. إن أفق التوقع وأفق التجربة يولجان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران ببعضهما البعض. وبهذه النظرة يتحدث «غادامير» عن «انصهار الآفاق» الجوهرية في فعل فهم النص.

أعرف جيداً أن النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائماً بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر لداخل اللغوي خروجاً عن نطاقه. إن، بتسلسل تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرم أية محاولة للخطو خارج النص. هنا يبدو لي أن هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لا يتطابق مع تجربة القارئ. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تنقسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل الفونيمات والكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إن هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج، ومن جهة نظر تأويلية (هرمنوطيقية) أي من وجهة نظر تأويل التجربة الأدبية، فإن للنص معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والانسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما ندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي.

إن، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، ولاملامح للاتصالية ليست تقنية، ولاملامح للتأويلية ليست نرجسية، ما دامت هذه الملامح واعدة العمل الأدبي، بكلمة وجيزة، توضع الهرمنوطيقاً أو التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل configuration، وبين إعادة التصوير (الخارجية) للحياة refiguration، في رأيي، أن كل ما قيل سابقاً بخصوص حركية الصياغة التصويرية الخاصة بالخلق الأدبي ليس سوى أعداد طويل لفهم المشكلة الحقيقية، أعني مشكلة تحول الصورة المناسبة للعمل. من هذه الناحية، يكون بناء الحبكة هو العمل المشترك لكل من النص والقارئ. لابد لنا أن نتابع الصياغة التصويرية وأن نصحبها ونحقق لها قابلية كونها متبوعة، حيثما يكون للعمل، حتى ضمن حدوده الخاصة، صياغة تصويرية، فمتابعة سرد ما هي إعادة تحقيق فعل

تصويري يضفي عليه شكله، وكذلك فإنها فعل القراءة الذي يصاحب اللعب بين الابتكار والترسب، اللعب بالضوابط والقيود السردية، مع الاحتفاظ بإمكان الانحراف، بل حتى بالصراع بين الرواية والرواية المضادة. وأخيراً، فإن «فعل القراءة» هو الذي يكمل العمل الأدبي، ويحول إلى «دليل» للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية وبثورة تأويلية خبيثة، وقدرة على أن يعاد تأويله بطرق جديدة وفي سياقات تاريخية جديدة.

لقد صار بإمكاننا، في هذه المرحلة من التحليل، أن نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأن القراءة نفسها هي أصلاً طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول أن القصص تروى، ولكنها أيضاً «تعاش» على نحو متخيل. ينبغي الآن أن نلم بالطرف الثاني في هذه الثنائية، وهو ما نسميه بـ«الحياة». ينبغي أن نتساءل عن البداية المغلوطة التي تعاش الحياة بمقتضاها ولا تروى.

ولهذه الغاية لابد أن أركز على القسائية قبل السردية pre-narrative فيما ندعوه الحياة. ما يجب أن نسال عنه هو التوازن المفرط في بساطته بين الحياة والتجربة. ليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية، طالما بقيت خالية من التأويل. وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط. وحتى نتيج المجال مثل هذا التحليل، لابد أن نؤكد الفعل والعناء الذي يكون نسج الحياة. فهذا الخطب هو ما يحاول السرد أن يحاكي بطريقة إبداعية. حين تحدثنا عن أرسطو تعمدنا حذف التعريف الذي يقدمه للسرد، فهو يرى أنه «محاكاة فعل ماء mimesis praxeos». لذلك علينا أن نبحت عن تقاطع الأسناد التي يجدها السرد في التجربة الحية للفعل والعناء، والتي تقتضي، في هذه التجربة، مقاومة السرد وتعبه عن حاجتها له.

أول نقطة يرسو فيها الفهم السرد في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الإنساني والعناء. من هذه الناحية، تختلف الحياة الإنسانية اختلافاً شامساً عن الحياة الحيوانية، وللسبب نفسه عن وجود الجمادات. ونفهم ما الفعل والعناء من خلال قدرتنا على أن نستعمل، بطريقة ذات معنى، كامل شبكة التعابير والمفاهيم التي تمنحنا أياها اللغات الطبيعية لكي نميز بين «الفعل» الإرادي، و«الحركة» الجسدية المحض، و«السلوك» التشرطي النفسي، على هذا النحو نفهم ما يعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف وغير ذلك. وتشكل كل هذه الأفكار شبكة ما نصطلح عليه بدلالات الفعل. فبهذه الشبكة نجد كل مكونات التكليف بين المتغيرات. من هذه الناحية، تكون الفتنة بالمشكلة المفهومية للفعل الإنساني من نفس مرتبة الألفة التي لدينا عن حركات القصص المعروفة، لذا، فهو نفس الفهم الحفيف الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد أيضاً.

ثاني نقطة رسو يجدها السرد في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وستقرر هذه النقطة أي مظهر من مظاهر

من أثير الأدب على الحياة، بل تشكل للطلب الاصيل، للسردي. وسيفيدنا التعبير الذي اقترعناه فيما سبق عن البنية ما قبل السردية التجريبية في تحديد هذه المواقف.

ودون أن نلجأ في تطور التجربة البيومية، السنما مائلين الى ان نرى في سلسلة قصص معينة في حياتنا شيئاً مثل: «قصص لم تروى من قبل»، او قصص تستدعي ان تروى، قصصاً تقدم نقاط رسو للسرد؟

هذا أمر محسوم حين نتحدث عن القصص الغلغلية. ولكن اليست فكرة القصة الممكنة غير مقبولة؟

سأتوقف لتأمل موقفين أقل شيوعاً يفرض فيهما تعبير «قصة لم تروى من قبل» نفسه علينا بقوة مذهلة. يزود المريض الذي يخاطب للحل النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحية، والاحلام والمشاهد الاولى، والقصص المتباعدة. ويحق للمرء القول بخصوص الجلسات التحليلية ان هدفها وتأثيرها يتجنان للحل ان يكون من هذه الشظايا القصصية سردياً يمكن ان يكون اكثر احتمالاً واكثر مغشوة. ويعني هذا التأويل السردى لنظرية التحليل النفسي ان قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها ان رويت، وكالت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعلية التي تتولى الذات أمر العناية بها وتروى انها تشكل هويتها الشخصية، والباحث عن الهوية الشخصية هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصة الممكنة او الضمنية والقصة الصريحة او الفعلية التي نتظاهر بتحمل مسؤوليتها.

هناك موقف يتناسب مع فكرة القصة غير المروية بصورة مقنعة. تلك هي حالة الحاكم الذي يحاول ان يفهم المدعي عليه، بدل لغة خيوط المؤمرات التي وقع في شراكها المشتبه فيه. يمكن ان يقال عن هذا الشخص انه «مشتبك في قصص» تحدث له قبل ان تروى اي قصة. قد يبدو هذا الايقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية، وهو البداية التي يختارها الراوي لها. وما قبل تاريخ القصة هو ما يربطها بكل أكثر اتساعاً ويعطيها خلفيتها. وتكون هذه الخلفية من التراكب الحي للقصص المعيشة جميعاً. اذن، ينبغي ان نتنبأ القصص التي تروى من هذه الخلفية. وحين نتنبأ، نتنبأ معها الذات الضمنية ايضاً. اذن، يمكننا القول ان القصة تجيب على الانسان، والنتيجة الرئيسية للتحليل الوجودي للانسان بوصفه واقعا في شراك القصص، هي ان السرد عملية ثانوية مطعنة بكوننا واقعين في شراك القصص اصلاً، اذن، فقصص القصص ومشايعتها وفهمها هي محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة.

نخلص، من هذا التحليل المزدوج الى ان الخيال، ولا سيما الخيال السردى، بعد لا يقبل الاختزال الى ابعاد فهم الذات. وانما صمغ ان الخيال لا يكتمل الا بالحياة، وان الحياة لا تقهر الا من خلال القصص التي نرويها عنها، اذن فالحياة «المبتلاة بالعناء» بمعنى الكلمة الذي استعزنا من سقراط، هي حياة «تروى».

الاداء، او القدرة على الاداء، او معرفة كيف يؤدي، هو الذي ينتمي الى مجال النقل الشعري. وانما كان بالامكان رواية الفعل حقاً، فذلك لانه قائم، اصلاً، بالانفاظ والاشارات والقوانين والمعايير، فهو دائماً موسط رمزياً. ولقد فهمت الانثروبولوجيا الثقافية ملمح الفعل هذا فهما رصينا.

اذا تحدثت بطريقة اكثر تحديدا عن الوساطة الرمزية، فذلك لكي اميز بين رموز الطبيعة الثقافية، واقر ذلك النوع من الرموز الذي يكمن وراء الفعل الى حد انه يشكل اساس معناه، قبل ان تفصل المجاميع المستقلة التي تنتمي الى الكلام والكتابة، عن مستوى الممارسة العملية. ونحن نجد هذه الرموز حين نتناقص قضية الايديولوجيا واليوتوبيا. وسأحصر ملاحظاتي اليوم بما يمكن ان يصطلح عليه بالرمزية الضمنية او الكامنة، في مقابل الرمزية الصريحة او المستقلة.

وفي الحقيقة، فان ما يميز الرمزية الضمنية في الفعل، عند الانثروبولوجي، هي انها تشكل «سياقاً وصفياء» لافعال معينة. بعبارة اخرى، انها ذات علاقة بعرف رمزي معطى بحيث اننا نستطيع ان نؤول ايماء معينة بوصفها اشارة الى هذا الشيء او ذاك: اي ان اشارة معينة، حين يرفع المرء يده، يمكن ان تفهم استناداً الى السياق بوصفها اشارة ترحيب، او ايقاف سيارة اجرة، او تصويت. فقبل ان يتم تأويل هذه الاشارات، تكون الرموز مولات داخلية للفعل. بهذه الطريقة تعطي الرمزية «مقرئاً» او قابلية قراءة اولية للفعل، فهي تجعل من الفعل شبه نص quasi-text توفر له الرموز قوانين الدلالة التي يمكن من خلالها تأويل تصرف معين.

نقطة الرسو الثالثة للسرد في الحياة تكمن فيما تمكن تسميته به: الخاصية ما قبل السردية للتجربة الانسانية. وبسبب هذه النقطة يكون لنا المرء في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولاة. وكذلك عن الحياة بوصفها «نشاطاً وعناء» بحثاً عن سرده. ولا ينحصر استيعاب الفعل بالقوة شبكة الافعال المفهومية، وبوساطاتها الرمزية، بل انه يعتمد بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد. وليس نتيجة المصادفة او الخطأ، اننا كثيراً ما نتحدث عن قصص تحدث لنا، او قصص تورط فيها او مجرد قصص حياة.

ربما اعترض علينا احد ان تحليلنا هذا يدور في حلقة مفرغة. اذا كانت التجربة الانسانية كلها تتوسط فيها اصلاً انواع من الانساق الرمزية، فانها ايضاً تتوسط فيها جميع انواع القصص التي سمعناها. اذن، كيف يمكننا ان نتحدث عن الخاصية السردية في التجربة، وعن الحياة الانسانية بوصفها قصة في حالة ولادة، ما مدعنا لاننا بالدخول الى الدراما الزمانية في الوجود الواقعي خارج القصص التي يرويها اناس آخرون؟

سأجيب عن هذا الاعتراض بسلسلة من المواقف التي تضطرنا، في رأيي، الى ان نمنع لتجربة كهذه ساردية فعلية لا تتبع

ما الحياة التي تروى؟ إنها الحياة التي تجد فيها جميع البنى الأساسية للسرد المذكور في القسم ، الاول ، وعلى الخصوص للعب بين التوافق والتضارب ، الذي بدا لنا انه يسم السرد. وليست هذه بالنتيجة للملاحظة او المذلة.

لو اننا فتحنا كتاب «اعتراقات» القديس اوغسطين على الفصل التاسع لاكتشفنا وصفا للزمن الانساني مطابقا تماما لبنية التوافق المتضارب التي تبينها ارسطو قبل عدة قرون في التأليف الشعري. يرى اوغسطين في هذا المقال الشهر عن الزمن، ان الزمن ولید الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر ، هي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل ، والتذكر ، الذي يسميه حاضر الماضي ، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر. من هنا يأتي تذبذب الزمن، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرف اوغسطين الزمن بأنه «انتفاخ الروح Distantio animi» ، فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحولة للحاضر الانساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق.

لقد انفسنا الى ان نضع جنبا الى جنب وان نقابل أيضا بين تعريف ارسطو للحبكة ، وتعريف القديس اوغسطين للزمن. ويمكن للمرء القول ان التضارب يطغى على التوافق لدى اوغسطين ، ومن هنا يأتي يؤس الوضع البشري عنده. بينما يطغى التوافق على التضارب لدى ارسطو ، ومن هنا تأتي القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمانية في نسق منظم. ولكن لا ينبغي دفع هذه المقابلة بعيدا جدا، طالما لا يوجد تضارب لدى اوغسطين نفسه ما لم نتمد، وننزع نحو وحدة القصد، مقلما يتضح في مثال بسيط يقدمه عن انشاد قصيدة: حين انوي انشاد قصيدة شعرية ، فاني استحضرها في ذهني كاملة ، ثم حين اشرع بانشادها ، تمر اجزائها جزءا جزءا من المستقبل الى الماضي، مروراً بطريق الحاضر، حتى يستند المستقبل ، فنتنقل القصيدة كلها الى الماضي. لذلك لا بد ان يوجه البحث قصد شمولي، اذا كان علينا ان نشعر بقسمة الزمن القاسية ، التي لن تكف عن بعثرة الروح حين تزدد التنافر بين التوقع والتذكر والانتباه. وهكذا اذا تطلب التنافر في تجربة الزمان الحية على التوافق فان التوافق يظل الموضوع الدائم لرغبتنا. ويمكن ان يقال العكس عن ارسطو. لقد قلنا ان السرد تأليف بين المتغيرات. غير ان التوافق لا يمكن ان يوجد دون تنافر. والتراجيديا «المأساة» مثال جيد بهذا الصدد إذ لا توجد تراجيديا دون تحول، وضربات القدر، والاحداث المرعبة والمثيرة للشفقة ، دون خطأ جسيم ينشأ عن الجهل والازدراء اكثر مما ينشأ عن الدناءة. اما اذا تطلب التوافق على التنافر فان ما يشكل السرد هو الصراع بينهما حقا.

لننصرف الآن الى تحليل التوافق المتنافر للسرد والتنافر المتوافق للزمن. اذا احطنا بحياتنا في نظرة واحدة، فستبدو لنا حقلا من الفعالية البنائية ، المستعارة من الفهم السردى ، الذي

نحاول من خلاله ان نكتشف، لا ان نفرض من الخارج فقط، «الهوية السردية التي تشكلنا». وركز على عبارة «الهوية السردية» لأن ما ندعوه بالذاتية ليست سلسلة أحداث مفككة ، ولا هي جوهرية لا تبديل فيها وممتعة على التطور. وهذا بالضبط هو ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجد سوى التأليف السردى وحده في حركتيه.

ولهذا التعريف للذاتية من خلال الهوية السردية تطبيقات متعددة. ولكي نشرع بها من المستحيل ان نطبق على فهمنا الذاتي لعبة الترسيب والابتكار التي رايناها عاملة في كل ثراث. وبالكيفية نفسها لن نتوقف عن إعادة تأويل الهوية السردية التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيش فيها. بهذا المعنى يقدم لنا فهمنا الذاتي ملامح التراثية نفسها شأنه شأن فهم العمل الادبي. وبهذه الطريقة نتعلم كيف نصير «مؤلفي» قصصنا و«بطلانها» ، دون ان نصير فعلا «مؤلفي حياتنا». ويمكن لنا ان ننتقل على مفهوم «الاصوات السردية» التي تشكل سيفوفية الاعمال العظيمة مثل لللاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الاعمال يمكن الاختلاف بينها في ان المؤلف يتخفى بوصفه الراوي ، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعا «قناع الصوت السردى المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها». نستطيع ان نكون الراوي ، في محاكاة هذه الاصوات السردية ، دون ان نتكهن من ان نصير المؤلف. هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى يصح القول ان الحياة تعاش، اما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لا يردم ، غير ان هذا الاختلاف يتلاشى جزئيا بقدرتنا على الانصراف الى الحكيات التي تلقيناها من ثقافتنا ، وبتجربتنا مختلف الادوار التي تتبناها الشخصيات الأثرية في القصص العزيرة علينا. وبواسطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول ان نحصل على فهم ذاتي لانفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية.

في النتيجة ، اسمعوا لي ان اقول ان ما نسميه الذات ليس بللمعى منذ البدء. واذا اعطينا فهناك خطر ان تختزل الى ذات ثرجسية ، انانية ، هزيلة، منها بالضبط يستطيع ان يحررنا الادب. وهكذا فان ما نضمره على جانب النرجسية نسترده على جانب السرد.

بدلا من الانا ego المفعونة بذاتها ، تظهر ذات تلميها الرموز الثقافية ، وهي اول ما تقدمه مرويات تراثنا الادبي. ان تعطينا هذه المرويات وحدة ليست جوهرية ثابتة ولكنها سردية.

الرواج الخروصي

سالم بن غسان حياته وشعره (٨٩٥-٩٨١هـ) دراسة موضوعية وفنية

راشد بن حمد الحسيني*

عام (١٩٣٢) وخاص (١٩٦٦) وتقع في (٣٥٧) صفحة، وهي بخط النسخ، وانتهى من نسخها سليمان بن سيف بن سعيد بن خلف بن خميس بن مسعود بن راشد بن زامل المعولي، يوم الاحد (٣٠ من شهر رجب سنة ١٩٩٩هـ)، أي بعد الفترة التي عاش فيها الشاعر وهي سنة ٩٨١هـ - حسب ما استنتجت، يماثلين وثمانين عشرة سنة. والثانية تحت رقم عام (٢٤٦٩) وخاص (٢٩٦) وتقع في (٢٧٥) صفحة، نسخها سالم بن سعيد بن علي الصائغي، ولم يؤرخ تاريخ نسخه لها، وقد كانت في وادي بني خروص توجد نسخة لديوان الشاعر، وفي آخرها مراسلات نثرية لادباء المغرب، منها مراسلات فقهية ولغوية وأدبية ملحقه بآخر الديوان (١) ولكن هذه النسخة ضاعت.

وقد عرف المحقق الشاعر، وعرض نماذج من شعره في المقدمة، وأثبت ترجمة الشاعر بقلم الشيخ مهنا بن خلفان الخروصي، كما أثبت مقدمة الشاعر للديوان.

وقد رتب المحقق قصائد كل باب حسب الحروف الهجائية، ووضع عنواناً لكل قصيدة، وأثبت بحر كل قصيدة، سقط ذكر بحرهما في الخطوط، ورقم الأبيات، ووضع فهرساً لطلع كل قصيدة، كما فسر بعض معاني الكلمات، وأخرج الديوان في جزئين.

وقد حافظ المحقق على تقسيم الشاعر نفسه لأبواب الديوان، فجاء الجزء الأول منه في أربعة أبواب: الأول: في مدائح الملوك سبحانه وتعالى.

هذا الكتاب يتحدث عن حياة أديب وشاعر عاش في الفترة ما بين القرن التاسع إلى نهاية القرن العاشر للهجرة، وهي فترة قلت فيها التأليفات بصيغة عامة وسكت عنها التاريخ العماني بصيغة خاصة، فكشف عن حياة اجتماعية حضارية وأخرى فكرية زاهرة لعلماء الفقه والطب والأدب، وتوصل إلى كثرة تصحيف وتحريف في نصوص ديوان الشاعر المطبوع، المحقق، وإلى وجود أخطاء منهجية في التحقيق، ناقش الكتاب الأهم منها بالتفصيل بطريقة منهجية حديثة، وقد أظهر وثيقة مهمة كانت مفقودة من العمانيين، وهي رسالة شعرية تربو على مائة بيت، وجهها الشاعر إلى إخواننا المغاربة، وهي تبين جذور الصلات بين العمانيين والمغاربة.

كما درس الكتاب شعر الشاعر دراسة موضوعية ثم عرج إلى الخصائص الفنية مثل بنية القصيدة والأسلوب واللغة والمعارضات والمسعطات والصورة الشعرية.

شعره دراسة موضوعية

الديوان:

أصدرت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان ديوان سالم بن غسان المروحي الخروصي، وخرجت الطبعة الأولى منه عام ١٩٨٩م بتحقيق محمد علي الصليبي، وحققه على نسختين - كما يقول - من ممتلكات دائرة المخطوطات والوثائق في وزارة التراث القومي والثقافة، أحدها تحت رقم

*كاتب من سلطنة عمان.

الثَّانِي: في مدائح ليل الشريفة وتوديعها وتوديع مقاماتها ووداع منى وعرفات

الثالث: في مدائح سيد المرسلين صلى الله عليه وسلم.
الرابع: في المدائح والمواظع والدعوات.

والمتبقي للديوان يجد أن قصائد المدح غير موجودة في الجزء الأول ولا الثاني، وكذلك لا توجد أيضاً في النسخة الثانية من المخطوطة، وقد سقطت هذه القصائد.

وجاء الجزء الثاني في ثلاثة أبواب:

الأول: في مسائل شرعية واجبات.

الثاني: في التأييدات والمراثي.

الثالث: في مراعاة الإخاء والمكاتبات.

وقد لاحظت من تتبعي للديوان أن الباب الثاني جاء في النصائح والمعاتبات، والباب الثالث في التأييدات، وبهذا سقط باب مراعاة الإخاء والمكاتبات، ولعل ذلك يعود إلى المحقق، حيث لم يجد هذه القصائد في المخطوطة التي اعتمدها أصلاً ورمز لها بـ«النسخة»، فهذه القصائد موجودة في النسخة الثانية التي رمز لها بـ«نسخة»، فربما أسقطها، لأنه شك فيها، ويتضح ذلك من سؤاله التالي: «وما هي علاقة بعض القصائد التي أثبتت في النسخة الثانية، والتي وقعنا عليها مجهولة التاريخ»^(٣).

ومن قراءتي للديوان، وجدت قصيدتين في الجزء الثاني، أحدها في ص ٢٠٧، عاتب فيها الشاعر بعض الولاة، والثانية في ص ٢١٩، وهي نصيحة وجهها الشاعر إلى أهل نزوى، وموضع هاتين القصيدتين في الباب الثاني في النصائح والمعاتبات، إلا أنهما قد أدرجتا في الباب الثالث في التأييدات والمراثي.

ووجدت أيضاً في الجزء الأول قصيدة وضعت ضمن قصائد الحكم والمواظع، وموضعها في الجزء الثاني ضمن المسائل الشرعية.

فعل هذا قد سقط من الديوان المطبوع قصائد المدح والباب الثالث في مراعاة الإخاء والمكاتبات، وهذا الباب في النسخة المخطوطة الثانية.

ولعل المحقق رأى أن إخراج تلك القصائد في المكاتبات ومراعاة الإخاء ودمجها في قصائد النسخة الأولى يتطلب منه جهداً مضنياً، وربما يتعذر عليه إخراجها؛ لعدم وجود نسخة أخرى يستعين بها في بيان ما غرض عليه في تلك القصائد من عدم وضوح الخط، وسقوط في الكلمات، واختلال في الأوزان، وغموض في الالفاظ والعبارات، لا يستينها حتى المتخصص، إلا بالاستعانة بالمعاجم.

ويبدو أن المحقق لم يبين شكه على أسس علمية، لأن الدلائل تجعلنا نتخذ اعتقاداً جازماً بأن تلك القصائد هي لابن اللوح.

فمن تلك الدلائل، أن النسخة التي اعتمدها المحقق أصلاً، كتب الناسخ عليها العبارة «انتهت القطعة الأولى من ديوان سالم بن غسان اللوح»^(٤)، مما يدل على أن الشعر الذي ورد في تلك القطعة ليس كل شعر ابن اللوح، وأن هناك قطعة أخرى من شعره.

وجود النسخة الثانية، وقد جاء فيها كثير من القصائد التي وردت في النسخة الأولى، الاقصائد المكاتبات التي لم ترد في تلك النسخة، وكتابة ناسخ النسخة الثانية وهو سالم بن سعيد بن علي الصائفي في آخر النسخة: «تم ما انتخبناه من ديوان سالم بن غسان اللوح» — لدليل واضح أن تلك القصائد هي لشاعرنا.

أن القصائد التي وردت في المطبوع، والقصائد التي لم ترد فيه، وهي قصائد المكاتبات، تخرج من مشكاة واحد؛ فغرابية الالفاظ وجزالتها، وتكرار الالفاظ والعبارات وردت في المطبوع والمخطوط متماثلة. وإضافة إلى ذلك، فإن الأشخاص الذين رثاهم الشاعر وردت مراثيهم في المطبوع، وقد اتضحت لنا علاقته بهم في المخطوط، من مثل غريب بن محمد بن خاطر الساملي وأولاده خاطر ومبارك وخنجر، فقد جاء في المطبوع يعدد أسماء أولاد غريب بن محمد فقال: ^(٥)
للك خاطر ومبارك يا خنجر
ودا على ود صفاكم زاذني

وقد تبينت هذه العلاقة في دراسة الفصل الأول حول علاقات الشاعر. وذلك في مثل قوله: ^(٥)

أبنا غريب غريبات صنائعهم
من فعلهم في جميع العالم الحسن
لا زال محض الثنا في كل طائفة
مني عليهم ومن أسدى الجميل ثني
يا خاطر بن غريب يا أخا كلم
عني اغتربت فأواها إلى الوطن
لولاك در كلامي راح مثيراً
مثل انتشار سبا عن مأرب اليمن

ففي هذه الأبيات، ذكر الشاعر خاطر بن غريب، وفي الأبيات التالية، يذكر مبارك بقوله: ^(٦)

مبارك يا من ليس ينسى فينسى
وكنا على قرب وبعد فأغضا
هداياك أمشاج على البعد تأتتا
وكتبك تسلينا وحفظك ما مضى

وأنت كمثل الزيت يشفي من الأذى
ونور إذا ما ليلة اظلمت أضأ
أبنا غريب تاج رأس زمانكم
وفي الجود عشم سنة الجود والفرضا
وفي الايات التالية، يسلم على ابنة غريب، ويخص بالذكر
منهم خاطرا، إذ وصلت للشاعر منه بعض الرسائل، فيقول: (٧)
وتسليمي يخص بني غريب
على احرارهم وعلى العبيد
ولا زال الشنا مني عليهم
متى تسدي بهم حسن الشيد
طروسك خاطر الزاكي أتني
كأن سطورها نظم الفريد
ولا يشك اريب ان البيت الثاني من هذه الايات والبيت
السابق ذكره هو:
لا زال محض الشنا في كل طافية
مني عليهم ومن اسدى الجميل ثني
يصدران من ورد واحد، وذلك لتكرار الانفاظ والعبارات
والمعاني فيها.
وقد تقدم القول ان الشاعر اقام في مدينة ازكي واستشهدنا
بالبيت التالي من المخطوط: (٨)
فجسمي زك في ازكي مقبيا
وقلبي بين اظهركم مقيم
وهو ذا يؤكد في الطبوع كلامنا، ونكتفي بالتمثيل له في
موضعين. احدهما في البيت التالي، وهو يخاطب خاطر بن غريب
بقوله: (٩)
بازكي مقامي عنك والله شاهد
كأني على ضيقي بكفة صائد
والبيت الثاني كذلك يخاطب فيه خاطر بن غريب: (١٠)
وما ازكي زكت عندي ولكن
مقامي في قضا حاج مفيد
وعندما اختار الله غريبا بن محمد، رثاه الشاعر
بمرثيتين (١١) ورثى بنته كذلك، وعندما توفيت لم خاطر
واخوته، وهي بنت موسى بن عامر رثاها الشاعر بقصيدة. (١٢)
وتبيننا ان للشاعر علاقة مع عبدالله بن اسد الاغبري
وولديه اسد ومحمد، وله قصائد فيهم جيدة (١٣)، وقد عزي
الشاعر اسد بن عبدالله في ابنته وزوجته (١٤).
وفي النسخة المخطوطة طلب الشاعر من صديقه خاطر بن

غريب الا يذهب الى الحج الا وهو في صحبته، فقال: (١٥)
واما الحج لا تقصده دوني
لتسليك المنابر والمنار
بعهد الله يجمعنا اذا ما
لنا اقبلت حج واعتار
ثم طلب شاعرنا من خاطر بن غريب ان يتأهب للحج في
شهر جمادى، وذلك في المطبوع فقال: (١٦)
تأهب لا عدمتك في جمادى
اذا ما كنت حلمي للمديد
وان تك أملك الخدراء عاص
فلست لها بعاص او عنيد
ذلك من حيث علاقته، اما من حيث قبيلته وموطنه وولده،
فقد قلنا: انه من قبيلة بني خروص وهي من صميم الازد،
وقلنا: ان موطنه «ثقب» واحد اولاده الذين حملوا عبء والدهم
وخصه بالحبية هو ولده حمزة وكنيته ابو الاشبال او الاشبل،
وستستخرج هذه المعاني كلها من هذه القصائد الاخوانية،
تأكيدا لصحة نسبها لابي حمزة، قال يخاطب ولده
حمزة: (١٧)
لعل ابا الاشبال قر عيوننا
وطاب فؤادا واستقر سكونا
واسدى يدا في قومه حاقية
واغضى على قذع الصديق جفونا
الى ان قال فيها:
فقل لبني الاعمام ازد شنوءة
فلا يستبروا ما يكون دفيننا
اذا المرء أوهى بالعصي ابن عمه
يعيش وان كان الزعيم وهينا
آل خروص أنتم ذروة الوري
فصرتم بشتان القلوب فنونا
وفي موضع آخر يخاطب فيه ولده حمزة بكنيته واسمه
فيقول: (١٨)
أبا الشبل ياحمزة فاستمع
مقالي وللأمر مني اطلع
أوصيك يا حمزة انني
على الرغم كأس الردى مجتزع
ويؤكد في القصيدة نفسها ان حمزة هذا ولده، فيقول: (١٩)
ايا ولدي يأمني استمع
وصاتي اذا كنت بالمستمع

وقال مخاطبها ولده ، ويذكر بلدته «ثقب» ويذكر قومه
وحكمهم وعدلهم ومقارعتهم للاعداء: (٢٠)
وثقبا فدعها كعبة فهي مكة
توم لها الاعجام والحضر والبدو
وبحرا خضيا زاهر العلم طاميا
جميع الوري منها على العل تورد
أثيروا من الأرماس آل شنوءة
فكم لكم بيت المكارم شيدوا
فكم ملكوا برا وبحرا بعدلهم
وكم قدحوا زند الجهاد واصلدوا
وكم جدعت أنف الاعادي سيوفهم
وكم دوخوا ارضا وسادوا وسودوا
وفي نفس القصيدة، يدعو لبلدته «ثقب» بالخصب ،
فيقول (٢١)
ولا جدبت «ثقب» ولا ساء دهرها
ولا سامها بالخسف لحز مزند
ولا فارقتها السحب كل عشية
بها البرق مستن بها الرعد يرعد
فتصبح كالفر دوس بهجا رياضها
بأغصانها ورق الحمام يغرد
ولا برحت سكانها في سعادة
عزازا وفي النعماء والفضل يحسدوا
ويقول لا الام اذا ما مدحت هذه البلدة، فلها فضل علي
عظيم ، فهي الام التي اطلنتي بسماتها وغذنتي بغذاثها، فان لم
احمدها، فانا ظلوم جاحد لفضلها كما يقول: (٢٢)
ومن لأمي فيها اذا ما مدحتها
فدو الفضل والآلاء بالحمد يحمد
هي الام غذنتي صيبا وشايبا
وكم ارضعتني ثديها يوم أولد
فان فاني حمدي لها انا ظالم
جحود ومثلي فضلها ليس يجحد
اما ما يتعلق بجزالة الالفاظ وتكرارها وتقارب المعاني
وانطباقها، فنضرب الامثلة التالية في وصف الشاعر للرعد
والبرق والمطر، فقد قال: (٢٣)
اذا البروق خبت هب النسيم ها
فراح يورى زناد البرق زامرها
او الرعود ونت عن الجنوب فلن
تزال تملأ عبريها هوادرها

كأنها البرق في حافاتها رجفت
عبس فصلت بذبيان بو اثرها
فسدت الأفق طرفيه طوارفها
وحجرت بحجر الحربا محاجرها
فانحل منعقد القطرين منبجسا
كأنها الغيث للدخا قاطرها
فان هذه الابيات مكررة عن الابيات التالية بجزالة الفاظها
وتقارب معانيها وانطباقها ، وهي من قصائد مراعاة
الاخاء (٢٤)
اذا خبا البرق هبت ريح مشرقه
وهي الصبا فأثارته من الحضر
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلا
تزال تبكي بكاء شجو على شجن
فانحل عقد الحيا في الارض ممترا
على الرياض انتشار اللؤلؤ الثمن
وهذه وتلك تكرار للابيات التالية من المطبوع (٢٥)
وكلما ناوحت فيه الجنوب صبا
هي من المزن بالريحان وادقه
متى خبا البرق شبت الصبا فغدت
تنفض كالجمر متورا عقاققه
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلم
تنفك ترمزم إرزاما أياققه
فأوبل الوبل حيث الطل يقدمه
والودق طف وطاف الاكم غادقه
وكذلك الابيات التالية مكررة عن تلك ، وهي من
المحطوط (٢٦)
إذا خبا البرق هبته الصبا فغدا
كمثل قلدح مثير الجمر وقاد
وان ونى الرعد تحدوه الجنوب فلا
يزال في اثرها كالمطرب الحادي
فانحل ذاك الحيا من كل ساحة
ذيل على الاق منبجس سحب ابراد
والامثلة على ذلك كثيرة ، ونظن ان في هذا بياننا كافيها
لايات ان القصائد التي جاءت في النسخة الثانية - وهي
قصائد المكاتبات ومراعاة الاخاء - حتما لشاعرنا ابي
حمزة سالم بن غسان اللواح
وأطمع ان يتقيا في وقت - لاحقا ان شاء الله - فأتسكن
من نشر هذه القصائد غير المنشورة التي يزيد عدد

صفحاتها على مائة وسبعين صفحة.

وبعد هذه الملاحظات التصنيفية، انتقل إلى الملاحظات المنهجية التي تتعلق بمنهجية التحقيق، وأود لو أنقل قبل ذلك ملحوظات الدكتور الطاهر أحمد الدري، الأستاذ في جامعة السلطان قابوس، على تحقيق الديوان تحت عنوان «قراءة في ديوان اللوح الخروصي»، أنقل منها النصوص التالية: (٢٧) «قام الحق الأستاذ محمد علي الصليبي جزاء الله خيرا...»

١- بمقابلة النسخ الخطية، وتوجد منه نسختان.
٢- جاء النص سلكيا من التحريف والتصحيح بعد المقابلة بفضل التحقيق بدرجة عالية.

٣- إصلاح الخطا والسقط الوارد عن طريق النسخ.
٤- إصلاح الخلل في بعض الأوزان التي صدرت من النسخ.
٥- أجهد المحقق نفسه في شرح المفردات الغريبة، وذلك بالرجوع إلى قواميس اللغة.
٦- بين محور الديوان كله.

والظاهر أن الدكتور الطاهر لم يتأن في قراءة الديوان، ولا لما أقدم نفسه في هذه الشطحات؛ لأن الديوان مليء بالتصحيف والتحريف، بل النصوص التي نقلها الدكتور من الديوان في دراسته لا تخلو من التصحيح والتحريف، ومع هذا، لم يهتد إليها الدكتور، فمثلا نقل البيت التالي: (٢٨)

تناشدوا شعر ليل كلما انتهوا

ما كان في الشعر (عزونا ومفروقا)

لفظة (محزونا) مصحفة، إذ لا يوجد في الشعر - على حسب علمي - (محزون) فهي مصحفة من (مخزوم) أو عن (مخزوم) فالخزم والخزم من علم القوافي.

قال القاضي التنوخي: «الخزم إسقاط الحرف الأول من الجزء الأول فيما هو مبني على الأوتاد المجموعة، وذلك يكون في خمسة أوزان من العروض، الطويل والوافر والهجز والمضارع والمتقارب» (٢٩)، ومثل له بالبيت التالي:-

لا تعترض في الأمر تكلف شؤونه
ولا تنصحن إلا لمن هو قابله

وإما «الخزم» - بالزاي المعجمة، فهو زيادة تلحق أوائل الأبيات، ولا يختص بذلك وزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع العروض، فيزداد البيت حرفا واحدا كقول طرفه:-
تذكرون إذ نقالتكم

إذ لا يضمر معهما عدمه

وقد يخزم بحرفين كقول طرفه أيضا:
إذا أنتم نخل نطيف به

فإذا ما حزن نضطره
والمفروق - كما جاء في بيت شاعرنا اللوح - هو الود وفي

العروض وتدان: مجموع ومفروق، فالمجموع: حرفان متحركان بعدهما ساكن، مثل قضى ودعاء ويسميه العرضيون «المفروق» والمفروق، هو حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو «كيف وقيل ويعد» (٣٠).

أما ملحوظاتي المنهجية، فأوجز الأهم منها مع التمثيل لها باختصار شديد، وهي:-

١- تصحيح نصوص الديوان وتحريفها.

٢- لم تظهر مقابلة النصوص على النسختين جلية، وإنما ظهر الاعتماد على نسخة واحدة في معظم القصائد التي تحويها النسختان.

٣- وردت أبيات كثيرة في الديوان مختلة الأوزان.

٤- الألفاظ المفردة - في الغالب - لا تتفق ومعاني الأبيات.

٥- لم يطبق النهج العلمي للتحقيق، من حيث تصحيح الأخطاء وزيادة الحذف والتغيير والتبديل والتعليق من المحقق.

وسنمثل لهذه الملحوظات كالتالي

١- التصحيح والتحريف في النصوص: وردت تصحيقات وتحريفات في نصوص الديوان بكثرة، بعضها يلتبس فيها العذر، وتعزى إلى الأخطاء الطبيعية، وبعضها لم أجد لها تخريجا. فمن أخطاء التصحيح التي يلتبس فيها العذر وتعزى إلى المطبعة: (٣١)

٤ - المالك الملك لا يوحى عليه به
ولا تكلم فيها الخلق بل يوحى

والصواب ولا (يكلم) كما جاء في المخطوط: فربما جعل الطابع النقطنين أعلى الياء لتصبح تاء، بدلا من أن يجعلها اسفله، وجعل الكسرة أعلى الشدة بدلا من أن يجعلها اسفله، وكذلك البيت التالي: (٣٢)

٣٨ - وإن كان سيفي كل ما سئل (خارجي)
فكل كهام من سيوف العدا العضب

والصواب (جسارحي) كما جاء في المخطوط وليس (خارجي) وإنما قفزت نقطة الجيم إلى أعلى وزيادت نقطة تحت (الحاء)، وكذلك البيت التالي: (٣٣)

٦ - فيا عجباً كم تسلب الأسد في الوغى
وتسلبنا (مرحى) شنوه عيدها

والصواب - كما جاء في المخطوط - (وتسلبنا من حي شنوه غيدها)

والبيت التالي: (٣٤)

١٩ - لا تشكي لغيا في السير أو تعباً
ولا بها (الحسن) حتى تشتهي الشبقا

والصواب (ولا بها الجسر) كما جاء في الاصل، من (جسر)
الفعل اذا ترك الضراب^(٣٥).

والبيت التالي: (٣٦)

٢٥ - لما أتوا جدة من بعد ما حرموا
فقرّبوا اليعملات الذمل (العقبا)

والصواب (العقبا) كما جاء في الاصل، وقد جاءت مشكولة.

والبيت التالي ايضا: (٣٧)

٦٨ - وانني (بمدحي) طالب صلة
شفاعة توصل الغفران والخلقاً

والصدر مفتل الوزن، واستقامته بالتصويب التالي.
«بمدحي» كما جاء في الاصل.

ومن التحريفات التي لم اجد لها تخریجاً: (٣٨)

٦ - (ارسی) الراسيات الراسيات بها
كياً يقول الهوى من (حبها) سيحي

والصواب (واركد) بدلا من (ارسی)، و(تحتها) بدلا من
(حبها)، وكذلك جاء في الاصل، وقد تكرر هذا الصدر في ص ٨٦
من نفس الجزء، فقد جاء البيت كالتالي:

١٧ - وأركد الراسيات الراسيات بها
كياً تسبح فارست بعدما سمقا

وقد صنف في البيت التالي: (٣٩)

٥١ - خفاء وقد اعطي الرسالة راقيا
مطارح قد كان منه يريدها

وعلق المحقق على هذا البيت بقوله: (مطارح قد كان الاله
يريدها) او «مطارح ما قد كان منه يريدها» وذلك ليستقيم
الوزن) اهـ وفي الاصل (مطارح درج قد كان منه يريدها)، وهو
الصواب، وبه يستقيم الوزن والمعنى. قال ابن الفارض: (٤٠)

واكتاد جيش البحر ما بين راكب
(مطا مركب) او صاعد مثل صعدة^(٤١)

وصنف البيت التالي: (٤٢)

٢ - الحمد لله ان الله نزهني
عن ملة الشرك اهل الختر والختل

علق عليه بقوله: (الختل: الخبيثة والاحتيال) اهـ وفي
الاصل «اهل الختر والحيل» وهو الصواب؛ ولو كان الشاعر
يريد ان يقول (اهل الختر والختل) لاستطاع، ولكنه رأى في ذلك
تناسفاً للكلمتي (ختر وختل)، والبلاغيون يعيرون مثل هذا
التناسف.

وقد حدث تحريف في البيت التالي ايضا: (٤٣)

١٤ - وان هجرت رواحا واصلت بكرت
وتوضح الليل بالإرقال مد غسقا

ويكون البيت ركيك المعنى لا يرضيه الشاعر، والصواب
(ان هجرت روحا او اصلت بكرت). (٤٤)

٢ - لم تظهر مقابلة النصوص على النسختين، جلية، وانما
ظهر الاعتماد على نسخة واحدة في معظم القصائد التي تحويها
النسختان، تدلنا على ذلك الامثلة التالية: (٤٥)

٢ - وهيهات ما لا مريء ما غنى
وما كل داع لعمري يصاب

علق المحقق على (يصاب) بقوله: كلمة القافية يصاب،
لعلها «يجاب» لتناسب المعنى ولو عاد الى النسخة الثانية لما
احتاج الى التعليق، فهي في تلك النسخة «يجاب». (٤٦)

القصيدة التي تبدأ من ص ٣١١ - ٣١٢ من الجزء الاول،
لم يقابلها المحقق بالنسخة الثانية وفيها تصحيف وتحريف
بكثرة لا داعي الى بيانه كله، فقد ألغ المحقق نفسه الى عدم
رجوعه بتعليقه على البيت رقم ٤٨

٤٨ - فمن سنان القفار السج
مد والمحسن فالجود

فقال: «فمن سنان: لعلها فمن سنان

فمن شأن الفقير الشح»
ذ والمحسن فالجود

لا كما ورد محرفا بفعل السناخ، وعليه يستقيم الوزن
والمعنى. اهـ ولو عاد الى تلك النسخة لوجده كما صححه
(٤٧)، ولا راج نفسه من الاجتهاد.

وكذلك البيت التالي: (٤٨)

٨ - لم يدر أن الموت يح
دوه حدا رعد السحاب

علق عليه (يجدو جدي) لعلها (يجدو حدا) فيصبح البيت:

لم يدر أن الموت يح
دوه حسدا رعد السحاب اهـ

فلم يرجع الى النسخة الثانية ليصححه، فهذا التصحيح
الذي جاء به موجود فيها. (٤٩) وكذلك البيت التالي: (٥٠)

٥ - كلم نذاراه في الحال مخترم
وما أوعرت بالندر

ولا يخفى على القارئ ما في البيت من غموض وقد علق عليه : « في الأصل (كل ما نذاره في الحال محترم) وهذا بفعل النساخ ولعل الصواب ما أثبتناه »

فلم يعد إلى النسخة الثانية ليصوب البيت وصوابه منها كالتالي : (٥١)

كل بانذاره في الحال محترم
وما أروعيت ولا أوزعت بالنذر
وفي مثل هذا البيت تظهر قدرة المحقق على تمرسه في قراءة المخطوطات.

وكذلك في صفحتي ٣٤٤ ، ٣٤٥ من الجزء الأول، لم يقابل المحقق القصيدة في تلك الصفحتين مع النسخة الثانية، فجاء التصحيح والتحريف في الأبيات التالية ١٦ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢١ ، ١٩ .

٣ - وردت أبيات كثيرة في الديوان مختلفة الأوزان فبعضها جاءت في الأصل صحيحة ، فجاء المحقق ليصححها فافسدها من ذلك قول الشاعر : (٥٢)

١٢ - وما المشعر الأعلى بوادي محصب
وقد جرعت من وادي محسر الجرعات
وقد علق المحقق عليه بقوله « زيدت كلمة وادي ليستقيم الوزن » -

والحقيقة أن الوزن يختل بزيادة (وادي) ، وقد جاء في الأصل دون زيادة وبه يستقيم الوزن ومنها البيت التالي : (٥٣)

١٩ - استغفر الله من أكل الحرام ومن
شربه أو لبسه حلياً ومن حلل
فالعجز مختل الوزن وفي الأصل (شربيه) فغيرها المحقق دون أن يشير في الهامش إليها وبالتغيير اختل الوزن.

وبعض الأبيات جاءت مختلفة الوزن ، فأراد أن يصححها فلم يلقح ومنها قول الشاعر : (٥٤)

٢٨ - وعمت ضجيجيه أبا بكر والرضى
إذا عمرا ومن لهم فهو تابع

علق عليه بقوله « لا أرى هذه الكلمة «ضجيجيه» بل أقترح أن تكون ضجيجيه أي صاحبيه ويكون الشطر هكذا :

وعمت ضجيجيه أبا بكر بالرضى
وذا عمر ومن له فهو تابع

ولا يخفى ما في البيت من الخلل بعد تصحيح المحقق والصواب
وعمت أبا بكر ضجيجيك والرضى

إذا عمرا ومن لهم فهو تابع

لأن الشاعر قد كرر هذا الشطر في ص ٢٥٧ كعادته في تكرار الألفاظ والمعاني كما سنرى في هذا الفصل في دراستنا للمدحة النبوية وفي الفصل الثالث.

ومنها قول الشاعر : (٥٥)

٢ - فإني كصائد ويمتح دلو
من الماء رث الرشا والعجاج

٣ - ومثل مختبط الليل لم يد
ر ماذا على خبطه ما يفاجيء

علق على البيت رقم (٣) بقوله « ومثل لعل الصواب (ومثل كمختبط) لاستقامة الوزن كما جاء بفعل تصحيح النساخ » -

فالبيت يحتمل أن يكون محرفاً وليس مصحفاً وكما علق عليه يكون مختل الوزن.

يكون :

ومثلي كمختبط الليل لم يد
ر ماذا على خبطه ما يفاجيء

فيكون وزنه

فعولن فعولن فاعلاتن

فعولن فعولن فعولن

فالمصدر فيه تفعليلته تختلف عن تفعليلة العجز والقصيدة من بحر المتقارب.

وبعض الأبيات جاءت مختلفة الوزن وتركها كما هي ، فلم يقمها ولم يشر إليها كالتبتي التالي : (٥٦)

١٥ - مواقف يرضى الله فيها وقرنا
فهل مثلها تلقاه إذا وفقات

ففي العجز اختلال ، ولو حذفنا الهاء من (تلقاه) لاستقام الوزن ، ولكن لم يحذفها المحقق ، لأنها جاءت في الأصل.

وبعض الأبيات لم يحسن توزيعها على أشطرها ، فإذا وزنت البيت وجدت شطراً أطول من التالي . كالببيت التالي : (٥٧)

١٢ - وإن جدى السعد عندك سابقاً
ضامني في الموقفين مضيم

فللاحظ أن الشطر الأول أطول من الثاني والصواب بأن يكون البيت هكذا

وإن جدى السعد عندك سابق

فما ضامني في الموقفين مضيم
والبيت التالي: (٥٨)

٤ - ترض الحصا شوقا لمن سبغ الحصا له
سبغ الحلي حيته سدها
فالصدر أطول من العجز ، والصواب في البيت أن يقال
ترض الحصا شوقا لمن سبغ الحصا
له وسبغ الحلي حيته سيدها
فمعرفة خلل الأبيات واستقامتها ومرجعها أولا إلى الحس
الموسيقي للشخص ثم إلى قوته وضعفه في أوزان الشعر
والعروض.

٤ - الألفاظ المفسرة في الغالب لا تتفق ومعاني
الآبيات: رجع المحقق في تفسير معاني المفردات في الغالب
إلى المعجم الوسيط ، وبما أن المعجم الوسيط وضع للطلاب
ولم يوضع للباحثين فكثير من ألفاظ العربية لم تجد فيه
لأنه مختصر ولم يتسع لها؛ فذلك لم يجد المحقق فيه أكثر
المعاني التي طلبها فاضطر أن يدون ما وجده ، وإن لم
تتفق تلك المعاني مع ما ينشده الشاعر مع معانٍ لأبياته
فمثلا البيت التالي: (٥٩)

١٥ - ففي جمع المهاوش صار هي
وذلك للنهابر منجنيق
علق عليه المحقق «المهاوش الهواش الجماعة يختلط
بعضها ببعض
والنهابر مفردا نهرة ، وهي ما ارتفع من الأرض».

فهذا التفسير لا يتفق مع معنى البيت ، والصحيح أن يفسر
الكلتين بالناتلي المهاوش: ما غصب وسرق من المال (٦٠)
والنهابر: جهنم - أعاذنا الله منها (٦١) وهذا المعنى هو الذي
يريد الشاعر ويؤكد إذ قال في موضع آخر (٦٢):

فإن لم تكن لي عاصبا من مهاوش
فمن لي عن لفح النهابر عاصم
أي إن لم تعصمني من كسب المال الحرام ، فلا عاصم لي من
لفح النيران.

وكذلك البيت التالي: (٦٣)
٤٢ - تعاطت أيادها قریش لقتله
وضمهم بيت لمستوره يعبو

ولقطة (لستوره) في الأصل (لمشورة) ولكنها صحفت،
وعلق على البيت بقوله «يعبو يتهيا من التعبئة العسكرية».
واللقطة التي «من التعبئة العسكرية» فعلها: عبا يعبا (٦٤) أما
(يعبو) والتي في البيت من: عبا: يعبو بمعنى أضاع وجهه (٦٥)
وهو الذي يناسب المعنى.

وعلق على البيت التالي: (٦٦)
٧ - يراقب في الرحمن غيا ومشهدا
وتلقاه عما يسخط الله ناكرا
علق «نكر الدابة نخسها بشيء» مدب الطرف يستحثها
ويقال:
قلان بمنكرة من العيش أي (ضيق) والنكر الرذل من المال
والناس، أمه.

والاصوب أن يقول: نكس قلان: ضرب ودفع
ونكس (٦٧)، ونكس عن الأمر نكوصا ونكصا: تكاكا عنه
وأجم (٦٨)، فيكون المعنى تلقى المؤمن محجما عما يسخط
الله.

وكذلك البيت التالي: (٦٩)
١٧ - ولو تواردها الظنبار نوح في
أرجائها وتبقى حيران زهليقا
علق عليه. ظات المرأة والناقعة على ولد غيرها، عطف عليه،
والظنر المرأة المرضعة لغير ولدها أمه. وهذه المعاني لا تتناسب
مع ما يريد الشاعر من معنى، فالشاعر يصور المشقة التي
يواجهها في طريقه إلى مكة المكرمة، فيصف المياه الآجنة التي
يهر بها، ويريد أن يشرب منها لشدة الظما الذي يواجهه في
الطريق.

لفظة (الظنبار) ليست (الظنبار)، وإنما هي مصحفة
عن (الطيثار)، والطيثار: من أسماء الاسد (٧٠). فصواب
البيت

ولو تواردها الطيثار نوح في
أرجائها وبقي حيران زهليقا
أي أن المياه الآجنة التي اشرب منها أنالو وردده الاسد
لصرخ بأعلى صوته وحار، وبهذا يستقيم المعنى وعجز البيت
المختل.

٥ - لم يطبق المحقق المنهج العلمي للتحقيق من حيث
تصحيح الأخطاء والزيادة والحذف والتغيير والتبديل،
والتعليق، فمثلا البيت التالي: (٧١)
أحب في الله فعل الصالحين ولم
أزل عليه وعنهم قد هفا قلدي

اضاف المحقق من عنده (أزل) ولم يشر الى هذه الزيادة في الهامش، ولو رجع الى النسخة الثانية لوجدنا (ولم أقدر) وهو المعنى الذي اراده الشاعر.

وفي ص ٢٣٠ من الجزء الاول في اعجاز الابيات من ٢٧ - ٣١ سقط لبعض الكلمات، وقد اضاف المحقق لفظة او لفقتين مكان البياض، ولم يجعل الزيادة بين حاصرتين، بل اثبت الاعجاز في الهامش كاملة. كان يقول: «سقط في عجز البيت منه الجائل في هاء من الحفر وهذا الاسلوب يضلل القارئ»، والباحث، فيظن ان العجز ساقط بأكمله وان المحقق قد اتمه بينما اضاف المحقق كلمة في كل عجز من اعجاز الابيات ٢٨، ٢٩، ٣٠، وهي على التوالي (يانع، هاء، الخنس) وكلمتين في البيتين ٢٧، ٢٩.

والاولى في حالة الزيادة ان تميز بوضعها بين جزئي العلامة الطباعية الحديثة [٢٠] ان ينيه في الحواشي على انها مما اخل به الكتاب،^(٧٦)

والشيء نفسه فعله المحقق في الصفحة المقابلة، وفي ص ٣٥٢، كذلك سقط في البيتين ٢٦ و ٢٧.

اما من حيث التغيير والتبديل فتمثل له بالبيت التالي: (٧٣)
قصدتك مستجيرا اليك لاج

وجنتك والرجا بالخوف هاز

فالصدر مختل الوزن، وفي الاصل «قصدتك مستجيرا بك لاج...» فغير الحق (بك) الى (اليك) فاختل الوزن، ولم يشر في الهامش الى التغيير. وفي مثل هذا التغيير والتبديل، يشدد شيوخ التحقيق، فيقول عبدالسلام هارون: «ريب ان احداثهما في النسخة العالية يخرج بالمحقق عن سبيل الامانة العلمية، ولا سيما التغيير الذي ليس وراه الا تحسين الاسلوب، او تنميق العبارة» او رفع مستواها في نظر المحقق، فهذه تعد جناية علمية صارخة اذا قرنها صاحبها بعدم التنبيه على الاصل، وهو ايضا انصراف جائر عما ينبغي، اذا قرن ذلك بالتنبيه^(٧٤)، ففي البيتين السابقين - كما يرى عبدالسلام هارون - جناية علمية صارخة.

وكذلك البيت التالي: (٧٥)

١٧ - أراك دينك ترضى ان يكون به

قذر وثوبك مغسول من القذر

علق المحقق على هذا البيت بقوله: «أراك دينك ترضى ان يكون به» لا كما جاء مصحفا.

والحقيقة ان البيت غير مصحف، والذي صنعه المحقق

تحريف عن اصل البيت، فقد جاء في الاصل، (أراك دينك ترضى طريته بها) فحرفه المحقق دون ان يشير الى الالفاظ التي حرفها، كان يجعلها بين حاصرتين، ودون ان يشير الى من جاء في الاصل، لعل القارئ يرى فيه وجها اصوب من الوجه الذي ارتآه المحقق، ويسمي عبدالسلام هارون هذا العمل «انصرافا جائرا عما ينبغي».

ولم يوثق تعليقاته في شرح المفردات ولا عندما يورد بعض الابيات ليقارنها بأبيات ابن اللواح، وذلك كقوله: (٧٦) «يرتبط هذا البيت وما بعده من ناحية المعنى بقول الشاعر:
لسان الفتى نصف ونصف فؤاده
فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

فلم يوثق لمن البيت؟ ومن اين اخذه، فالامانة العلمية تقتضي التوثيق والاشارة، يقول عبدالسلام هارون: «وقد اصبح النهج العلمي الحديث يقتضي المحقق ان يشير عند اقتباس نصوص في التعليق الى الموارد التي استقى منها؛ وذلك بأن يذكر الكتاب ومؤلفه والجزء والصفحة التي وجد فيها النص» (٧٧)

وبعد هذه الملحوظات فان الباحث لا يرى ان يطلق على هذا الديوان لفظة «تحقيق»، وانما اقرب ما يقال عنه «اخراج» فهي ادق من الناحية العلمية، فالكتاب المحقق ينبغي «اقرب ما يكون الى الصورة التي تركها مؤلفه» (٧٨) وقد لاحظنا التحريفات والتصحيحات في الكتاب: التي منها ما يتعلق بتمرس المحقق في قراءة المخطوطات، كالتصنيف الذي حصل في البيت (كل بانذاره في الحال محتزم) والتحريف الذي كان في (مطا درج قد كان منه يريداه) وفي (وتسلبنا من حسي شنوة غيدها)، «فان القراءة الخاطئة لا تنتج الا خطأ» (٧٩)

ومنها ما يتعلق بالانام بالموضوع الذي يعالجه الكتاب، بحيث لا يمكن للمحقق ان يفهم النص فهما سليما بجنبه الوقوع في الخطا حين يظن الصواب خطأ، فيحاول اصلاحه اي يحاول افساد الصواب»^(٨٠) كما حدث في الصدر (أراك دينك ترضى طريته بها، فقد حرف الى اراك دينك ترضى ان يكون بها) وفي العجز (وقد جرت من مصر الجرعات) اضيف عليها لفظة (وادي) فاختل وزن البيت، الى غير ذلك من الامثلة التي مثلنا، بها تفسير المفردات وغيرها.

فيلزم المحقق ان يكون واعيا سادة الكتاب التي يحققها؛ حتى لا يخل بتلك المادة فيقع في تلك الاخطاء التي اشرنا اليها.

ومما هو جدير بالذكر ، اني لا اعول في دراستي على المطبوع تعويلا تاما، وذلك لكثرة الاخطاء ، الموجودة فيه التي تقصد المعنى، بل احاول اصلاح ما امكنتني اصلاحه من تلك الابيات التي اسبابها التحريف والتصحيف ، والتي استشهد بها في دراستي.

الهوامش :

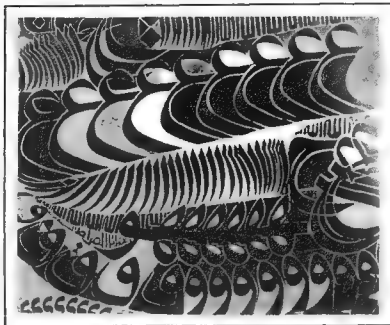
- ١ - الديوان ٥٠/١.
- ٢ - الديوان ٤١/١ - و الديوان (المخطوط) ٣٧٥.
- ٣ - الديوان ١٧٨/١.
- ٤ - الديوان (المخطوط) ٣.
- ٥ - نفسه ٩.
- ٦ - الديوان ١٢٦/١.
- ٧ - الديوان (المخطوط) ١١٦.
- ٨ - الديوان ١٢٣/١.
- ٩ - الديوان ١٢٦/٣.
- ١٠ - ينظر ٢٨١، ١٦٦/٢.
- ١١ - ١٩٧/٢.
- ١٢ - ينظر المخطوط من ٩٠-١١٧.
- ١٣ - الديوان ٢٩١، ١٣٣/٢.
- ١٤ - المخطوط ٧٤.
- ١٥ - الديوان ١٢٦/١.
- ١٦ - المخطوط ١٢٣.
- ١٧ - الديوان (المخطوط) ١٢٣.
- ١٨ - نفسه ١٣٤.
- ١٩ - نفسه ١٣٨.
- ٢٠ - نفسه ١٣٩، حذف الشاعر نون (يحدسون) من البيت من غير جازم.
- ٢١ - نفسه ١٣٩.
- ٢٢ - الصحيفة ٣٩٨/٢.
- ٢٣ - الديوان (مخ) ٦.
- ٢٤ - الديوان ٧٥/٢.
- ٢٥ - الديوان (مخ) ١٠٩.
- ٢٦ - الطاهر أحمد الدرديري - قراءة في ديوان اللوح الخروصي - فعاليات المنتدى الأدبي في سلطنة عمان، إصدار يونيو ١٩٩١ ص ٢٢٢.
- ٢٧ - المرجع السابق ص ٢٢٩، والديوان ١٦٦/١.
- ٢٨ - ابراهيم عياد الباقي بن الحسن التنوخي - كتاب القوافي - ط ١ دار الارشاد والنشر، بيروت ١٩٧٠ ص ٦٩.
- ٢٩ - ابراهيم التنوخي - القوافي - ص ٧١، ٧٠.
- ٣٠ - د. احمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، ط ١ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٩، ج ٢/٢٨٨.
- ٣١ - الديوان ٧٩.
- ٣٢ - الديوان ٢٠٣/١.
- ٣٣ - نفسه ٢٥٣.
- ٣٤ - نفسه ١٩٦.
- ٣٥ - الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٩/١.
- ٣٦ - الديوان ١٥٦/١.
- ٣٧ - نفسه ١٥٩.
- ٣٨ - الديوان ٧٩/١.
- ٣٩ - الديوان ٢٥٦/١.
- ٤٠ - أبو حفص عمر بن العارض ، ديوانه ، دار الفكر عمان الأردن ١٩٨٥.



- ص ٦١.
- ٤١ - الاكثاد جمع كند وهو الفرس الشديد واللفظة فارسية . والمط. الطهر (شرح ديوان ابن الفارض).
- ٤٢ - الديوان ٩١/١.
- ٤٣ - الديوان ١٥٦/١.
- ٤٤ - ابن رزيق - الصحيفة القطانية ٣/٣٩١.
- ٤٥ - الديوان ٢٧١/١.
- ٤٦ - الديوان (المخطوط) ٢٠١.
- ٤٧ - نفسه ٢٠٦.
- ٤٨ - الديوان ٢٨١/١.
- ٤٩ - الديوان (المخطوط) ١٩٦.
- ٥٠ - الديوان ٣٣٥/١.
- ٥١ - الديوان (المخطوط) ١٩٥.
- ٥٢ - الديوان ١٠٩/١.
- ٥٣ - الديوان ٩١/١.
- ٥٤ - الديوان ٢١٦/١.
- ٥٥ - الديوان ٣٠١/١.
- ٥٦ - الديوان ١١٠/١.
- ٥٧ - الديوان ٩٥/١.
- ٥٨ - الديوان ٢٥٥/١.
- ٥٩ - الديوان ٣٦٤/١.
- ٦٠ - الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٧٩ م، ٤/٤٥٥.
- ٦١ - نفسه ٤٤٨/٤.
- ٦٢ - الديوان ٣٦٨/١.
- ٦٣ - الديوان ٢٠٣/١.
- ٦٤ - الطاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط، ١٣٤/٣.
- ٦٥ - نفسه ١٤٤/٣.
- ٦٦ - الديوان ٣٣٨/١.
- ٦٧ - الطاهر أحمد الزاوي ، ترتيب القاموس المحيط، ٤/٤٣٧.
- ٦٨ - نفسه ٤٨٨/٤.
- ٦٩ - الديوان ١٦٦/١.
- ٧٠ - أبو الحسن ابن سيده ، المخصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨ م ٨/٦٠.
- ٧١ - الديوان (المخطوط).
- ٧٢ - عبدالسلام هارون ، تحقيق النصوص ونشرها ط ٢ مؤسسة الحلبي، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ٧٢.
- ٧٣ - الديوان ١٣١/١.
- ٧٤ - عبدالسلام هارون، تحقيق النصوص ، ص ٧٢.
- ٧٥ - الديوان ٣٣٠/١.
- ٧٦ - الديوان ٤٠٥/١.
- ٧٧ - عبدالسلام هارون ، تحقيق النصوص ونشرها ، ص ٧٦.
- ٧٨ - نفسه ٣٩.
- ٧٩ - نفسه ٤٨.
- ٨٠ - نفسه ٥٥.

القصيدة العربية الجديدة: الاطار النظري والنماذج

فخري صالح*



مكتبة
BIBLIOTHECA AL-KUTUBIYA
دوريات إهداء

الاذن التعرف عليه والتمتع بترديد صدهاء في الشعر وإذا كنا نعثر على كثير من قصائد التفعيلة في مناهج تدريس الادب في المدارس الثانوية ، وكذلك في مناهج تدريس الادب في الجامعات العربية، فإن قصيدة النثر لم تستطع حسب علمي ان تفرق قلعة التعليم الثانوي، وربما قلعة التعليم الجامعي في الكثير من الجامعات العربية. ويشير هذا الغياب الى عدم تحصيل اعتراف الذائقة السائدة وتواصل الشكوك حول امكانية انتساب قصيدة النثر الى عالم الابداع الشعري.

ان تخلص قصيدة النثر من شرط الوزن والموسيقى يقف حائلا دون استقبال الذائقة السائدة لهذا الشكل الشعري وتقبله كواحد من الروافد الجديدة في نهر الشعر العربي. ومع ذلك فقد استطاعت قصيدة النثر، بما اتجزه جيل الخمسينات^(١) في الشعر العربي وما اتجزه شعراء جدد ظهورا في السبعينات والثمانينات، ان تكون لنفسها مجموعات قرائية تتذوقها بصفتها شعرا مثلها مثل قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. ولكن هذا الانجاز الذي استطاعت قصيدة النثر تحقيقه خلال العقدين الاخيرين لا يعني ان الجدل قد حسم على الصعيد

تنتسب الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية الى افق الاحتكاك بالآخر، الى المشاققة والترجمة واعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي ارادت التخلص من ثقل الموروث وضغط عمود الشعر العربي، وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلث قرن على ظهور التجارب الشعرية الاولى للقصيدة النثر العربية على صفحات مجلة «شعر» الا ان الناصيل النظري لهذا الشكل الشعري لا يزال ضعيفا بسبب عدم حسم الجدل حول شعرية قصيدة النثر وامكانية عدها شكلا من اشكال الكتابة الشعرية العربية مثلها مثل قصيدة التفعيلة التي استطاعت انتزاع اعتراف الذائقة الشعرية بعد ان حققت اعترافا نقديا بها. والحقيقة ان قصيدة النثر قد استطاعت خلال العقدين الاخيرين ان تنتزع الاعتراف النقدي بها لكنها لم تستطع اختراق حصن الذائقة الشعرية العربية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر مستندة في فصلها هذا الى ضرورة وجود ايقاع وزني تستطيع

* ناقد من الاردن
اللوحة للفنان عمر المنجدى - مصر.

تتوصل مع سوزان بيرنار الى ان قصيدة النثر الاوروبية قد احدثت انشقاقا في مفهوم الشعرية. لقد تمردت على الوزن والقافية واعتمدت شروطا اخرى لتحقيق الشعرية. وتتمثل هذه الشروط الجديدة، التي اراد الشاعر التعويض بها عن شرط الوزن والقافية، بالوحدة والمجانبة والايجاز (ص: ٢٣ - ص ٢٤). وفي موضع آخر تجمل بيرنار هذه الشروط واصفة اياها هذه المرة بأنها «كلية التأثير والمجانبة والتكثافة» (ص: ١٥١). وتعني بيرنار بالوحدة «الوحدة العضوية». فهما كانت «القصيدة معقدة وحرّة في مظهرها فان عليها ان تكون وحدة واحدة، وعلا مغلقة، خشيّة ان تفقد صفتها كقصيدة». اما بالمجانبة فتعني انه «ليس للقصيدة اية غاية بيانية او سردية خارج ذاتها»، واذا استخدمت القصيدة «عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها وتشغيلها، في مجموع ولاغراض شعرية بحتة». ان فكرة «اللازمية» وعدم تطور القصيدة الى هدف بعينه وعدم عرضها سلسلة افعال او افكار، هي المحددات الرئيسية لشعرية قصيدة النثر من وجهة نظر بيرنار.

ويضاف الى هذه الشروط شرط اساسي هو «الايجاز»، فقصيدة النثر، حسب الناقدة الفرنسية «يجب ان تتلافى الاستطراد في الوسيط الخلفي» (...) كما عليها ان تتلافى التفسيرات التفسيرية». ويمكن رد فكرة «كلية التأثير»، التي تضيفها بيرنار في موضع آخر من كتابها، الى ادغار آلن بو الذي طالب في كلامه على الشعر والقصة القصيرة بوحدة الانطباع وكلية التأثير قائلا انه «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد في المصطلحات». اما الكثافة، التي طالبت بها بيرنار شاعر قصيدة النثر، فانها تعني الايجاز والقدرة على الاشباع ولا نهائية الايحاءات (ص: ١٥١).

لكن هذه الشروط التي توردها بيرنار معيارا لقصائد النثر تظل شروطا غامضة شديدة النسبية لا تتمتع صرامة المعايير الشكلية الكلاسيكية التي تربط مفهوم الشعر بالوزن والايجاز الموسيقي. ويمكن لبعض الأنواع الأدبية الأخرى ان تشارك قصيدة النثر في شروط الوحدة العضوية والايجاز واللازمية (القصة القصيرة التي تقترب في بعض نماذجها عن الشعر). ولعل نسبية الشروط التي وضعها بيرنار هو الذي يدفعها الى الحديث عن الارادة الفوضوية الكامنة في اصل قصيدة النثر مما يفسر «تعدد اشكالها»، ويفسر «الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها». (ص: ١٧) ثمة قوتان متعاكستان تشدان قصيدة النثر «مميل الى الانتنظام، الى الكمال الشكلي، ومميل الى الحرية والتشوش الفوضوي ايضا». (ص: ٧٩) وتوضحها للفكرة الجوهرية الأخيرة تقول بيرنار ان «الشروط العضوية للقصيدة النثر مضاعفة. فهي الشكل الشعري لفوضوية محركة في صراع مع القيود الشكلية - وكذلك نتيجة

التقدي لصالح التحاقها بكتابات الشعر العربي، ولا يعني ان الذائقة الشعرية السائدة سوف تتخلص من شكوكها قريبا وتعلن قبولها لهذا الشكل الشعري في مناهج دراسة الادب في الجامعة والمدارس الثانوية.

ولعلنا لهذا السبب نجد انفسنا مدعوين الى التأكيد على مشروعية قصيدة النثر العربية من خلال لقاء الضوء على النماذج المشرقة من هذه القصيدة لتوسيع دائرة قرائها، والتأثير على الرأي العام السائد بين طلبة الجامعات والمدارس الثانوية بان هذا اللون من الكتابة لا ينتمي الى حقل الكتابة الشعرية بل هو نثر فني بالاساس. ان منجز قصيدة النثر بحاجة الى تسليط ضوء النقد عليه لتقريبه من الذائقة الشعرية وتوسيع دائرة قرائه.

١

لكن قبل الخوض في القراءة النصية لبعض نماذج قصيدة النثر اريد ان اجمل بعض النقاش الذي دار حول قصيدة النثر منطلقا من اطروحة سوزان بيرنار في كتابها «قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا»، الصادر عام ١٩٥٩ والذي اثرت الافكار الواردة فيه تأثيرا عميقا على شعراء قصيدة النثر العربية.

تري سوزان بيرنار ان «الشعر يرتبط بحكم اصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن». ولكن ليقاح الجملة وعلاقات الغنمات بالمعاني، والقصور المثيرة للكلمات، والحد الفاض للايحاء الذي يضاف لاحتواها الواضح المعنى، والصور انما هي مستقلة عن الشكل المنظوم شعرا.^(١) ويتركز مشروع بيرنار في استحداث مفهوم للشعر انطلاقا من نماذج قصيدة النثر الفرنسية نفسها. وما يهتما في مشروع الناقدة الفرنسية هو ان ظروف الرفض التي مرت بها قصيدة النثر الاوروبية تتكرر في العربية استنادا الى مبدأ الضرورة الزمنية في الشعر. وهي تعلن في العبارة التي اقتبسناها اعلاه ارتباط الشعر بالموسيقى واهمال العناصر الأخرى التي تحقق الشعرية. من ليقاح الجملة والقوة الإيحائية للكلام والصور الشعرية، لصالح النظم الشعري. ان ما كان يجعل الشعر شعرا هو الوزن والموسيقى الخارجية التي تميزها الاذن. وبسبب هذا التصور الضيق لمفهوم الشعرية أخذ الشعراء في أوروبا وأمريكا يغيّدون النظر في مبدأ الشعرية نفسه، واصبح الشاعر «يراضى وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المكثف، ويطلب «مفاتيح» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السريعة بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والايحاء، وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها». (ص: ١٧) ونتيجة لبحث الشاعر عن مكونات أخرى للشعرية ولدت قصيدة النثر من تفرّد على قوانين علم العروض - واحيانا على القواعد المعتادة للغة» (ص: ٢٠).

لإرادة تنظيم فني يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصيح كائنًا موضوعاً فنياً. (٢٧٩)

تمدنا سوزان بيرنار من ثم بالمهاد النظري الذي استندت إليه قصيدة النثر الأوروبية، والأمريكية، وهي أيضاً تمدنا بالفكر النظري الذي ارتكز إليه شاعر قصيدة النثر العربية في نهاية الخمسينات والستينات. ونحن نعثر في تطائرات أدونيس وأنسي الحاج في مجلة «شعر» على أفكار سوزان بيرنار معادة الصياغة في مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر، وكذلك في مقدمة أنسي الحاج، أو بيانه النظري لمجموعته الشعرية «لن» التي مثلت بحسب أدونيس وقوفاً مع اللحظة الحرجة والحاسمة^(٧). يتساءل أنسي الحاج في مقدمة «لن» عن المفارقة التي تولدها تسمية قصيدة النثر بافتراض أن الشعر والنثر تقيضان قائلاً: «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ (...) طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية، أنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة، النثر سرد، والشعر شوتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له، النثر يقيم علاقته بالآخر على جسر من المباشرة، والتوسّع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للافتعاش. الشعر يترك هذه المشاغل: الموعظ والاختبار والحجة والبرهان، ليسبق.^(٨)

بهذا التصور الرئوي - لـ «قصيدة النثر» يجدد أنسي الحاج الأساس الذي يميز قصيدة النثر عن النثر المكتوب لغايات الافتعاش والبرهان والاختبار عاملاً على تقديم تمييز يصلح للتفرقة بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية بما دون أن يشير إلى الأساس اللغوي للتمييز بين النثر والشعر. لكنه يتساءل في موضع آخر من مقدمته: «هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف ولكن، كما تقول سوزان بيرنار، «شرط أن ترفع منها وتجعلها «تعمل»، في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا». وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتيهما الزمنية.» (ص: ١٥)

إن تنظير أنسي الحاج لقصيدة النثر يظل رؤيوي الطابع قائماً على حدس الميزات التي تفرق هذا الشكل الشعري عن غيره، وهو يقول: «في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي.» (ص: ١٧)، ومن «الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين التقيضين تنجز ديناميكية قصيدة النثر الخاصة.» (ص: ٢٠) لكن ما هي هذه الدفعة الفوضوية الهدامة، وإية قوة تنظيم

هندسي يقصد، وعلى أي أساس يقيم الشاعر تصوراتَهُ؟

من الواضح عبر مقابلة الأفكار الواردة في مقدمة «لن» بالأفكار الواردة في كتاب سوزان بيرنار «قصيدة النثر من بودلير إلى ليامان» أن أنسي يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لفهم قصيدة النثر. لا جديد في كلام أنسي الحاج عن الأسس النظرية لفهم قصيدة النثر سوى الشحنة الحساسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية. وعلياً إن نشر هنا إلى أن حماسة أنسي ورغبته العارمة في كتابة قصيدة جديدة لا تتوافق مع منجزه الشعري. إنه يكتب قصائد متعردة تتخلص من الإيقاع الوزني، وتخرب قواعد اللغة وتطمع القصص بالعمامة وتنتهك المواضع الأخلاقية السائدة، ولكنها سواء في «لن» أو في «الراس المقطوع» ما استطاعت أن تنجز نصاً شعرياً كبيراً كما فعل أدونيس مثلاً. وما بعد انحرافاً في شعر أنسي الحاج تحقق بعد ذلك بسنوات في مجموعتيه الشعريتين التاليتين: «الرسولة بشعرها الطويل حتى النيانبع» و«ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة، اللتين ترجعان صدى» نشيد الانشاد، واللغة الانجيلية بعمامة.

من رؤية أنسي الحديسية نفسها ينطلق أدونيس، وهو في «مقدمة للشعر العربي» يفي شرط الوزن عن القصيدة عاداً إياه تحديداً خارجياً مسبقاً^(٩). قائلاً: إن «طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث تحيد باللغة عن طريقها العادية في التعبير الدلالة، وتضيف إلى طاقاتها خصائص الأثر والمفاجأة والدهشة، يكون ما كتبه شعراً. والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فإنما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة.» (ص: ١١٢ - ١١٣) لكن أدونيس، رغم الأساس الاستعمالي للغة الذي يستند إليه للتمييز بين الشعر والنثر يعود بين حين وآخر لتقديم تصورات رؤيوية حول قصيدة النثر. فهو يقول إن «في قصيدة النثر (...) موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للأيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة.» (ص: ١١٦) ويرجع هذا التردد بين تقديم تفسير لغوي لمفهوم الشعر، يستند إلى الدلالة والصورة وتقديم وتاويلات رؤيوية الطابع، إلى الصراع الذي خاضته قصيدة النثر على صفحات مجلة «شعر» والمجابهة المعقدة التي دخلها هذا الشكل الشعري الجديد.

إن تردد المنظرين لقصيدة النثر في نسبتها إلى الجذر الأوروبي - الأمريكي وطرح تأويلات خاصة بوجود هذا النوع في الكتابة العربية قد جعل أدونيس يقرب بالجذر الأوروبي - الأمريكي ويشير في الوقت نفسه إلى التراث الصوفي العربي

«شعر» - أن تتال (....) حق الإقامة في مدينة الشعر؛ وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية - كنتاج محمد الماغوط ودونيس - بنحو أسهل مما منح للأعمال التي تقتض «تقنية الصدمة والتأثير» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وانسي الحاج وابراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال.^(٨) وهو لا يغفل عن تقديم إشارة كبيرة الأهمية إلى طبيعة تشكيل قصيدة النثر لدى محمد الماغوط. فقد دلت تجربة الماغوط لأعضاء التجمع أن الامتيازات التي عاينوها في نتاجات الشعراء الغربيين «قابلة للتحقق على يد الشاعر العربي، إذا توصل هذا الشاعر إلى التعويض عن غياب الوزن والقافية بالتركيز على عناصر جالية أخرى تميز فن الشعر. من هنا نبع هذا التمرد الحاسم على التعريف الكلاسيكي الذي يرى في الوزن والقافية شرطين لا غنى عنهما في الشعر، وكما لو كانا العنصرين الأساسيين اللذين يميزانه عن النثر.» (ص: ٩٢)

بناءً على التصور السابق يحاول خير بك أن يحلل قصيدة الماغوط تحليلاً إيقاعياً مكتشفاً فيها «كلاهما إيقاعية متناسبة بدرجة أو بأخرى، حسب تعبيره، وهو يعتقد أن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نغمة مسحة موسيقية منتظمة.» (ص: ٢٩٧ - ص: ٢٩٨) كما أنه يشير إلى أن إيقاعية القصيدة لا تتحقق بمعزل عن طريقة الإلقاء، ويلحق هذا التصور لقصيدة النثر، أو لقصيدة الماغوط على الأقل، بفهم نثري للعروض العربي.^(٩) ونحن نعلم أن طريقة الإلقاء تتحكم في النثر وتعطي الشعر في اللغات النثرية (استناداً إلى التشديد على مقاطع بعينها وعدم التشديد على مقاطع أخرى) انتظامه الإيقاعي.

لقد أجبحت أن أورد هذه الملاحظة المهمة التي يعلق بها خير بك على شعر الماغوط بسبب محاولته غير الناجحة لإلحاح بوجود إيقاع منتظم في بعض قصائد النثر العربية. لكن ذلك التصور الأشكالي يعيدنا إلى نقطة البدء الأولى لأنه يحرف التقعيد النظري لقصيدة النثر عن وجهته الصحيحة، إذ أن شعرية قصيدة النثر تتحقق خارج إطار الانتظام الوزني أو الإيقاعي. وكما لم يخبرك نفسه بقر في موضع آخر من كتابه من «الإبتعاد الكبير عن المنطق الجمالي التقليدي» (ص: ٣٦٥) قد كان في أساس شخصية قصيدة النثر وطموحاتها.

في المقابل يحاول كمال أبوديب أن يقيم تصوراً نسبياً لشعرية الشعر. تصوراً يقوم على التعويض عما يغيب من عناصر الشعرية. يقول أبوديب: «يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزني ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة.»^(١٠) وبغية على ذلك يستنتج أبوديب أن «نسبة ورود الصورة

بوصفه منبعاً للاستفهام تستطيع قصيدة النثر العربية أن تجد فيه سندا ومجالاً للتعرف والاعتدال والافتقار من هذه التجربة الشديدة الغنى. ومن هنا يقر أبوديس أن قصيدة النثر هي «نتيجة لتطور تعبيرى في الكتابة الأدبية الأمريكية - الأوروبية.»^(١١) لكن ذلك لا يعني أن هذه القصيدة بلا جذر عربي، ففي التراث الصوفي يجد الشاعر العربي «أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي جوهرية، شعرية، وأن كانت غير موزونة.»^(١٢) ويستند أبوديس، على عكس أنسي الحاج، إلى النظرة الشعرية العربية لمجابهة جهة معارضة قصيدة النثر. ومن ثم يمكن عده أول من حاولوا التأسيس لمشروعية قصيدة النثر. أنه يرى أن تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية أخذ يشطرب منذ القرن العاشر الميلادي خصوصاً في الدفاع النقدي الذي قام به ابوبكر الصولي انتصاراً لشعرية أبي تمام، وفي آراء عبدالقاهر الجرجاني. فقد نشأ ميل إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين: تخييلي وعقلي، دليل يارز. فحين يكون النص قائماً على المعنى الثاني لا يكون شعراً، وأن جاء موزوناً مقفى، (المصدر السابق، ص: ١١)

وهكذا نجد أبوديس يزاوج بين تصورين لقصيدة النثر العربية - الأولى يرى أن جذرها أروبي، وأنها نشأت بفعل احتكاك الشعراء الطليعيين العرب بمنجز دولير ورامبو وسان كون برس ولوشرايمون والرب وبيتمان. والثانية يحاول أن يؤسس مشروعية هذه القصيدة بالعودة إلى تقديرات نظرية الشعر العربية باسمى تطوراتها وأكثرها تحديداً لهوية الشعر ومفهوم الشعرية في عمل حازم القرطاجني وعبدالقاهر الجرجاني. وينبثق من التصور الثاني محاولة للنظر إلى النثر الصولي العربي بوصفه شعراً يمكن قياس قصيدة النثر عليه وعدها تطوراً من تطورات. صحيح أن العامل المحرص لنشوء قصيدة النثر العربية كان المشاقفة والاحتكاك بانجازات قصيدة النثر الأوروبية - الأمريكية. وكذلك نظرية قصيدة النثر كما طرحها سوزان بيرنان، ولكن وجود منجز عربي، الحق خطأ بحقل النثر، يشجع الشاعر والناقد الغربيين على إعادة النظر في التراث لتوفير سند لشكل شعري يلقي هجوماً عنيفاً من قبل قلاع التقليد الشعري. ويقتح أبوديس ميداناً غنياً بالامكانيات لتحليل قصيدة النثر العربية بربطه هذه القصيدة بالنثر الصولي.

أما كمال خير بك فيشير في كتابه المعين عن حركة الحداثة العربية إلى أن قصيدة النثر قد اتاحت لأعضاء تجمع «شعر» أن يعاينوا امتيازات التصور من الوزن والقافية. وهو يرى أن قصيدة النثر استطاعت وبفعل «روح التصميم الحداثي» لحركة

الشعرية في قصيدة النثر اعلى بمرات من ورودها في شعر التفعيلة. لكن ابوديبي لا يقرر ان الصورة الشعرية هي العامل المحدد لشعرية قصيدة النثر، بل يجعلها عاملا اساسيا لا يقل اهمية عن الانظام الوزني في قصيدة التفعيلة. ومع ذلك فان تحديد شعرية قصيدة النثر يندرج في تعريف ابوديبي للشعر وشعرية الشعر في اطار نظريته في الفجوة - مسافة التوتر^(١١) حيث يرى ان قصيدة النثر تخلق فجوة - مسافة توتر بين عناصرها المختلفة مؤسسة بذلك شعريتها^(١٢).

في السياق نفسه يبين صلاح فضل ان قصيدة النثر تعتمد «الجمع بين الاجراءات المتناقضة: اي انها تعتمد اساسا على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري^(١٣) وسبق لنا ان بينا وجهة نظر كمال ابوديبي حول فكرة التعويض البيوي حيث تزداد نسبة ورود الصورة الشعرية في غياب الايقاع الوزني.

ان تركيز كل من كمال ابوديبي وصلاح فضل على قدرة الصورة الشعرية على تعويض غياب الايقاع الوزني، والقافية كذلك، يجعل من الصورة المكون الرئيسي في شعرية قصيدة النثر. لكن الصور الشعرية مبنوثة في الرواية والقصة القصيرة والمقالة - ولربما في السينما والمسرح، كما ان وجود الصورة الشعرية في نص بعينه لا يجعل من ذلك النص نصا شعريا، لا يحوله الى قصيدة.

ولعل هذه الاشكالية المعقدة التي تضعضع قصيدة النثر بإزائها هي التي تجعل حاتم الصكر، في ملاحظاته حول قصيدة النثر، يشدد على علاقة القارئ بالنص الشعري قائلا ان قصيدة النثر هي قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا اذنيه: وهي تخاطب معرفته الكتابية لا شفاهية، وهذا يرتب مزاياء كثيرة منها استعمار الورقة للتوصيل دون الالتجاء الى الوسائل الشفاهية بقافية الوزن او الصيغ او القوالب اللغوية الشفاهية. لذا فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الاحساس بالزمن، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال، وهذا ما لا يمكن لنص آخر ان يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية.^(١٤)

ان قصيدة النثر اذن مدفوعة باتجاه استعمار كل ما يعوضها عن العناصر السماعية التي تتوافر عليها قصيدة الوزن، والالتجاء الى تكثيف توليد الصور والاعتماد بالشكل الطباعي للقصيدة واعتماد لغة المفارقة، والاعتماد على ما تسميه سوزان بيرنار «جمالية الحد الانسي^(١٥)». ولقد رأينا في استعراضنا السابق كيف ان التخلي عن الوزن، والايقاع الوزني بعامه، يخلق لبيلة في نظرية الشعر العربية ويلجئ الباحثين في شعرية قصيدة النثر الى البحث عن معايير اخرى غير الوزن للوقوف على سر قصيدة النثر الداخلي. وقد اشارت سوزان

بيرنار في كتابها المرجعي، الذي عرضنا لبعض افكاره حول قصيدة النثر، الى تأثير الترجمات في نشوء قصيدة النثر الفرنسية، اذ اثبتت الترجمة ان نقل الشعر بلغة النثر لا يجعل القارئ يخرج الشعر المترجم من دائرة النوع الشعري. ان ما يفسره الشعر في الترجمة يبقى على عناصر اخرى تجعلنا نقرأ القصيدة المترجمة بوصفها شغرا. ولا يتصل ذلك بمعرفتنا ان النص المترجم كان موزونا في الاصل، او بمفهوم القصد والنية كذلك، بل انه يعود الى ما يظل متوافرا في القصيدة من عناصر لم تخسر في الترجمة. وما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التي اشرنا من قبل الى ان الترجمة كانت في اساس ظهورها في الشعر العربي، اذ بتأثير الترجمات، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الاوروبية والأمريكية، ومن خلال الاطلاع على اطروحة سوزان بيرنار «قصيدة النثر من بولدر الى ايامنا»، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها.

ثمة عناصر تجعل القارئ يميز شعرية قصيدة النثر بعيدا عن الوزن وإيقاعاته. واذا كان العديد من القراء العرب لا يستطيعون ان يقيموا جسورا من الفهم مع هذا الشكل الجديد من اشكال الكتابة الشعرية العربية فان ذلك يعود الى رسوخ الذائقة التقليدية وثقل الموروث الشعري. وسوف نتبين في قراءتنا لبعض النماذج التي انتجها بعض شعراء السبعينات والعشرين اللاحقين كيف تؤسس قصيدة النثر شعريتها.

٢

يعل عباس بيضون في شعره على ابتداء صور تغلب عليها الغرابة رغم انه يستقي المادة التي تتكون منها صوره من الحياة اليومية والاشياء الاعتيادية، مما يجعل التواصل مع عالمه الشعري صعبا على القارئ العادي الذي تربت ذاقلته الشعرية على التعبير الواضح والمصور التي يسهل عليه استنادها الى مراجعها الواقعية. وسنختار من شعر عباس بيضون ما يسهل علينا تساويله والوقوف على دلالاته. في قصيدة «الضوء»^(١٦) ثمة اشتغال على صورة الضوء الذي يرقو المكون، يخطه ويغض في الوقت نفسه كوامنه.

الضوء الذي تكرر آلاف المرات

كخزنة في ثوب

والذي ينير داخل الاحذية والممرات

كما ينير عيون النساء

الضوء الذي يتكسر مع حركة اليد، ويلف

مع النول، ويعوم

على المجلى

والذي يدور في الصبوان، ويرتفع

على عمود الملايس، ويتقل
على درجات الرفوف
كأنه يرفو زوايا البيت
بأذلا للأية جلستها المطبخية
للأطراف الفضي سهوه المعدني
للمسوح المعقلة عظام قصة
انه يدخل من ثقب القبة القديمة
بدون ان يزيح الظل الرمادي
ويدخل الى المخدم
في هيئة النوم

يذكرنا توزيع الاسطر الشعرية السابقة بما أشار إليه
حاتم الصكر من اعتماد قصيدة النشر على توزيع اسطرها
واستمرارها البياض على الصفحة لتوصيل الاحساس بالزمن،
أو الحركة. ان عباس بيضون يوزع الكلام في قصيدته بحيث
يستطيع القاري متابعة حركة الضوء في المكان. الضوء يدور في
المكان كنول كبيرة تخبث الموجودات الى بعضها بعضا ويعطي
للموجودات شكلها اذ يسلط نوره عليها. ان حضور الضوء
متكرر، أبدي، وحركته تخترق كل شيء وتقضي الكواامن
والمدهش في صورة الضوء هو ربطه بالأبيرة والمغزل، تعبيرا عن
فعل الرفو أو الخياطة أو وصل الاشياء ببعضها، ثمة في هذه
الاستعارة البعيدة بعدان دلاليان: الضوء الذي يشبه الخيط
المتكرر (كفرزة في ثوب يرفو زوايا البيت) وهي صورة تدل على
الاستمرار والتواصل والضوء الذي يخترق ويفضح ويثير ما
هو مظلم ومخفي ومتوار عن الأنظار ويتكامل هذان البعدان
الداليان في صفة الضوء الذي يعطي للأشياء شكلها اذ ينيرها
(بأذلا للآنا المعدني جلستها المطبخية)، وهيئة اذ يعوم فوقها.
ان صورة الضوء في هذه القصيدة لا تستنفد رغم كثافة التعبير
والايجاز ووحدة الانطباع والتأثير التي تقع عليها ولا يقلل من
عق هذه الصورة غموضها والظلال الدلالية التي تولدها، ولا
هديتها، ان الشاعر يتأمل البعد الوجودي للضوء الذي يعوم
فوق الكائنات ويصنع للملايس حكاية ويفضح ما يخفي مبقيا
على الظلال الرمادية التي تلتقي بثقلها على الأشياء. ويمكن
للقاري أن يوسع هذه الأبعاد الدلالية ويلقي المزيد من
«الضوء» عليها في إشارة دالة على الأعماق التي لا تستنفد لمثل
هذه الصورة، وعلى الفيض الدلالي لعلاقتها الداخلية. وفي الحفر
على هذه العلاقات يستطيع القاري أن يدرك العمق البنيوي
لقصيدة النثر في بعض نماذجها الفنية الناضجة.

ان الصورة، كما لا حظنا هي المكون الرئيسي لشعرية
القصيدة لكن الشاعر لا يكتفي بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة
وتعميقها وخلق امتدادات لها فيما يتولد من صور وظلال

للصور، بل إنه يستعمل توزيع الاسطر على بياض الصفحة
ك تقنية اضافية تعمق دلالة القصيدة وتجعل القاري يتواصل
مع القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر.

سأنتقل الآن الى نموذج آخر من نماذج قصيدة النثر
العربية الجديدة اخترته من مجموعة سركون بولص الأخيرة،
«تحولات الرجل العادي» - (١٧)، «تعتمد المفارقة لظهور
التناقض والتشديد على حالة الانقصام التي يعيشها المتكلم في
القصيدة.

أنا في النهار رجل عادي
يؤدي واجباته العادية دون أن يشتكي
كأي خروف في القطيع لكنني في الليل
نسر يعتلي الهضبة
وفرستي ترتاح تحت مخالي

يصنع سركون بولص من الكلام التقريبي، من الوصف
البارد لحياة رجل يشبه نفسه بأنه خروف في القطيع، قصيدة
لكن القصيدة لا تكتمل ألا في المفارقة. ان الوصف هنا يوظف
لغايات شعرية حيث يولد التناقض بين الحالتين الموصوفتين
العادي ونصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية النص ونحن
نلاحظ في الكثير من نماذج قصيدة النثر ان شعريتها تستند
بصورة أساسية الى المفارقة الى ادراكنا ما يجله المتكلم في
قصيدة سركون بولص «تحولات الرجل العادي».

في قصيدة قصيرة أخرى من المجموعات نفسها «ضياء»
(ص ٨٢) تكمن شعرية النص في كثافة الصور الشعرية
والاستعارات في الايجاز الشديد في التعبير عن فكرة الماضي
المختل، المختفي وراء الحجب، والاشارة في الوقت نفسه الى
قدرة الراوي في القصيدة على ادراك ما يخفيه الماضي عنه وراء
تلك الحجب.

تحفي ضياءك عني
وراء ستائر لا تحصى أيها الماضي
لكنني أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من
حوها
المدينة.

ان القصيدة السابقة تعد مثالا شائعا لما يسمى قصيدة
التوقيعات. القصيدة شديدة القصر التي تقول بكلماتها القليلة
الكثير، وتقصص في سطورها التي لا تتجاوز في عددها أصابع
اليه الواحدة عن رؤية شديدة الكثافة للوجود والتجربة ويقرب
هذا الشكل من أشكال الكتابة الشعرية من الهايكو الياباني الذي
يتألف من ثلاثة سطور شعرية تعبر عن فكرة واحدة أو حالة
شعورية محددة، أو أنها تورد وحيدة مفردة وهو شكل يناسب

قصيدة النثر بسبب كثافته وإيجازه ووحدة الانطباع والتأثير التي يولدها.

ويمكن العثور على مثال آخر يستفيد من هذا الشكل في شعر سيف الرحبي في قصيدة بعنوان «شبه»^(١٨)، حيث يختم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضرية مفاجئة تترك انطباعا حادا غير متوقع لدى القاريء. وفي كما يتضح من سطريها الأخيرين تشير في مرجعيتها إلى قصة «أهل الكهف» للدلالة على العيش في قرون سائلة وعدم الانتماء إلى القرن العشرين.

لم نعد نشبه هذا البحر
ولا هذه الأرض
يدنو أن قرونا مرت بزواحفها
ونحن نيام.

يكتب صلاح فائق بالطريقة نفسها مقاطع شديدة القصر تنتظم في نص طويل يضع له عنوانا عاما يفسر بؤرة انبثاق النص أو الحالة العامة التي حرصت الشاعر على الكتابة. ونحن نعرّض في هذا النمط من أنماط قصيدة النثر في معظم مجموعاته الشعرية. من نص بعنوان «ومضات»^(١٩)، أمل بالمقطع التالي:

لسبب واحد أكتب:
أن أروي لحيواتي
أساطير هذا الكوكب المندس (ص ٢٧).

تمثل أسطورة الثلاثة السابقة بناء قصيدة الهايكو بصورة نموذجية بغض النظر عن كون الشاعر قصد إلى ذلك أم لا يقصد فالمهم في هذا السياق هو أن السطور الثلاثة تنقل تجربة شعورية محددة وتعبّر بأقل الكلمات عن هذه التجربة الشعرية لكاتب يأس من هذا العالم الأرضي المندس ويضفي الغموض الدلالي لهذه السطور الشعرية شحنة دافقة من الإيحاءات والظلال التي توسع بؤرة النص وتعمق أبعادها ومعانيه.

وفي نص آخر بعنوان «لأي» توفر السطور الأربعة التالية صورة التقطتها عين كاميرا:

في الأعالي صقر حائر
فأردا جناحيه يحدث في الوديان
لا شجرة لا بيت لا فريسة لا شيء
سوى ظل واسع لجناحين يتحركان (ص ٧١)

هذه الصورة الثابتة رغم الكلام على جناحين يتحركان ذات ظلال دلالية شديدة الإيحاء. إلا أنها تعبّر عن الوحدة في الأعالي عن التجربة البنيّة التي يكادها الإنسان (الكاتب؟ الشاعر؟ الفنان) وعن الشعور بالضياع والحرية في صحراء العيش المقفرة ان الصورة التي ترسمها السطور الأربعة تعبّر بشديد الدلالة على تمكن عدد من شعراء قصيدة النثر من تحقيق أكبر قدر من

الكثافة والاختزال في شعرهم والتخلي عن ترهل بنية القصيدة وتوليد الصور المجانية للتغطية على فقر الرؤية ونضوب الخيال وافتقاد القدرة على تنظيم القصيدة وأعطائها شكلا متماسكا.

هناك نموذج آخر من نماذج الاعتماد على المفارقة، حيث يقود الشاعر إلى مفارقة الموقف معصوب العينين لتسطع في الضربة النهائية للقصيدة تحقيق المشهد المفارقة لما أوحى به السطور الشعرية السابقة على السطر الختامي للقصيدة. ويمكن لنا أن نعمل على ذلك بـ «الحنكة»^(٢٠)، لنوري الجراح التي تصور من زاوية نظر المتكلم في القصيدة مشهد الصاعدين والنازلين إلى الحافلة بينما يظل المتكلم ملازما مقعده منتظرا نفاذ الضوء من كوة تنفتح فيما تحوكة الحانكة العمياء.

الجميع ينزل ويذهب
ينزل ويذهب.

حتى الذين صعدوا
نزلوا وذهبوا

إلا أنا

لا أنزل ولا أذهب

لا أصعد ولا أنزل

باق

على المقعد

بأطراف تكسرات من الرجرجة

أتأمل الحانكة العمياء

مستغرقة

إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

تتوفر القصيدة السابقة على صورتين متقابلتين: صورة الراكب الذي يلازم مقعده في الحافلة يصعد الصاعدون وينزل النازلون وهو باق لا يتزعزع من مكانه وصورة الحانكة العمياء التي ينتظر الراكب أن ينفذ النور من خلال ما تحوكة. وتنعكس الصورتان أبدية الانتظار وعييته في تعبّر مستحيل عن وصول غرود الذي لا يصل، ان نوري الجراح يكتب قصيدة تعتمد تفاصيل الحياة اليومية ولكنه يبتني من هذه التفاصيل صيغة الحلم أو الكابوس في زمن الانتظار الطويل وتبنيس الأطراف على مقاعد الحافلات التي تروح وتجيء، وتروح وتجيء في المدن اللغربية.

كل التجارب في هذا العالم يمكن التعبير عنها في قصيدة النثر. وكل أنواع الصور معروضة في قصائد النثر الجديدة من الصور السوربالية شديدة الغموض، كما رأينا في عمل صلاح فائق، إلى الاستعارات الحسية الكثيرة التي يسهل على القاريء التعرف على مرجعياتها الواقعية وتأويلها في قصيدة «فجأة عميقا عارما»^(٢١) يقوم وليد خازندار بوصف المنظر الداخلي

«قصان - (٢٧)» يبدو المشهد الشعري وكأنه تأملات حول القصان تداعيات حول القصان ووظائفها لكن الحديث عن القصان يبدو في النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزئته، وسيلة لتفريغ الاحباطات وتعاسات الليل التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسرين.

في كل صباح
ننهض من أحلامنا المغتالة
وعلى أفواهنا أحماض الليالي،
وثمة في الشفتين
رغبات مهزومة ، وآخر الكلام
نهرع الى الأدراج والمشاجب،
وبحركات ملولة
نبعث الثياب اليابسة
بحثاً عن قميص مناسب

إن الشاعر يعمل في السطور الأخيرة للقصيدة على ادخال المشهد الشعري في بؤرة الغريب والفانتازي في عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللباس والملبوس بمعنى انسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المفقودة في الحياة اليومية التي ترد الإشارة إليها من خلال القصص.

في الليل تهيم القمصان
على وجوهها بحثاً عن المناكب
والأزرار المتساقطة

ساختم هذه الاشارات الى نماذج من قصائد النثر التي يكتبها جيل السبعينيات والثمانينات في الشعر العربي بقصيدة لـ «محمّد يعنّان» (٢٨) «الوطواط» وهي تنتمي الى نوع القصائد التي تستخدم الوصف والسر وتوظفهما لأحداث صدمة في القاريء من خلال ما يحدث في السطر الأخير من القصيدة:

بعد أن يغفو الأطفال
وترقد الزوجة
ويثبت الظلام
تبت لي أذنا فار

وتصير يداي جناحين لحميين
وأخرج من النافذة
وطواط ضحاً يحلق فوق البيوت
فوق السيل
فوق النهر المحروق
ألوك خلاص مواليد العتمة والخوف
أطفئ الشمعة

لغرفة وموجوداتها الكراسي والكنزة المفردة لتجف على رخا النافذة ونبات البنفسج المحتفي بالجدار ، والغيم البادي من خلال زجاج النافذة ، كل شيء يوحي بغياب المرأة عن غرفتها ولكن سطور القصيدة الأخيرة تصور فجأة حضور المرأة في الممر وغيابها العميق العارم الذي يرن وقعه داخل الأنا التي تقوم بوصف المشهد.

غرفتها الفارغة:

كرسي أسود جلد الى اليمين
كرسي أسود جلد الى اليسار
كنزة سوداء خضراء
ملولة

مستهامة

على رخام النافذة
لا شيء : غرفتها الفارغة.

لا رياح
لا نأمة.

البنفسج لائذ بالجدار،
والغيم يوغل خلف الزجاج في الزرقة الغامضة
فجأة ..

وقم خفيض ناعم في الممر
فجأة ..

عميقاً عارماً
يملأ الغرفة
غيابها.

إن هذا النوع من القصائد يستند في شعريته على المفارقة ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد وإيهام القاريء بواقعية ما يصفه لكي تكون لحظة سطوع المفارقة شديدة الوقوع على القاريء. بدون هذه التقنيات يمكن أن تنسقط قصيدة النثر في الرتابة والنثرية وتفقد تماسكها ووجدتها الداخلية وقوة الانطباع الذي يراود منها أن تحدثه في نفس القاريء وقد استطاع شعراء قصيدة النثر في العقدين الآخرين أن يخلصوا قصيدتهم من الذهنية البارزة التي كانت تسيطر في قصائد توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج وذلك من خلال تمكّنهم من استعمال أسلوب «تقنية الصدمة والتأثير» دون لفت انتباه القاريء الى البعد الذهني لهذه التقنية.

ثمة تنويعات أخرى في إطار قصيدة النثر. إن استخدام المادة اليومية وتفاصيل العيش يأخذ منحى فانتازيا أحيانا كابوسيأ أحيانا أخرى. ونحن نعرّ في شعر أمد ناصر على قصص تجدل المادة اليومية بالغريب والفانتازي في قصيدة

وأُنكش الكابوس صارخا في هذا الليل

طيرا بلا ريش ولا منقار

إن القصيدة السابقة مثال واضح على قصائد تعتمد الغريب والفانتازي للتعبير عن الكابوس ونكريا محمد، على عكس أمجد ناصر أو السبع تندرج من التحاق المتكلم بالكائنات الأرضية الزاحقة إلى طيور الظلام تعبيرا عن انفجار المكوث والصورة الشيطانية للكائن، ونحن نعث في القصيدة على ما يميظ للثام عن هذه البعد الشيطاني في عملية السخ (الوك خلاص مواليد العتمة والخوف) وشعرية القصيدة ترتكز بالأساس إلى هذا البعد الخفي في عالمها الداخلي إلى صور التحول وكثافة الصور المجربة عن هذا التحول، إلى الاندحاش والخرابة، إلى الضريبة النهائية في نص يجسد قمة اليأس والعجز عن مدافعة التحول إلى مسخ يطوف في الظلام فوق البيوت والأنهار المحروقة يلو ك لحم العتمة.

- ٣ -

من النماذج السابقة لقصيدة النثر، تلك التي عرضنا لها بالتفصيل والإشارة نتيين كيف أن بالامكان التحقق من شعرية قصيدة النثر الجديدة استنادا إلى بعض النظريات التي لخصناها في هذه المقالة. أن معايير الإيجاز والمجانبة والألمنية والكثافة والوحدة توفر أدوات متكمنة من مقاربة قصائد النثر. لكن تلك المعايير لا تكفي وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة النثر شعريتها، والحل في رأيي يكمن في استخلاص معايير الشعرية التي تتواءم عليها القصاص من قراءتها والتصرف على رؤيتها للعالم والوقوف على طريقة بنائها موادها.

وفي نهاية هذه المقالة أريد أن أشير أن اختياري لقصائد قصيرة لتحليلها لا يعني أنها هي النموذج الوحيد الشائع في قصيدة النثر العربية. ثمة عدد كبير من النصوص الالفة التي تعتمد النمو والتركيب والامتداد، ولكن التعرض لها في بحث قصير نسبيا يخل بصورتها ويلجئنا إلى الاجتزاء واعتماد أسلوب الطمس وإنشاحة البصر عن مسائل أساسية لا يمكن تفصيل الحديث حولها بسبب السرعة والرغبة في الوصول إلى نتائج بحث يمزج بين أسلوب العرض النظري والقراءة التطبيقية التي تلتقط الكونيات الفعلية والمفاصل الأساسية في النصوص الشعرية للبرهنة في النهاية على الحضور العميق لعناصر الشعرية في قصيدة النثر.

الهوامش

- ١- ويتمثل المنجز الرئيسي لشعر هذه المرحلة بقصائد النثر التي كتبها محمد الماغوط وأمين
- ٢- سوزان بيرنار قصيدة النثر من بولر إلى أيمان ترجمة د. زهير مجيد مقامس دار المأمور، بغداد، ١٩٩٢، ص: ١٦٠
- ٣- لأن تعلم، ن. صرخ. في مجسمته صراخ يفتح باب الشرع، يصيرن العاقبة صحيح أن الصراع قلميا يكون وسيلة الشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا قدر نفسي بحكمنا من بولف الأيام الخديون قد لا يكفي الصراخ وحده.
- ٤- هكذا تقرنا بمرجعك الشعرية من الوقوف وجه الوجه، مع اللحظة العرجة إلى قل الحاسمة، في تاريخنا الشعري، ويهده المجموعة أنز، يزداد اتجانها صوب ما يجب أن

تتجه إليه، في الشعر والفكر. ومن رسالة إلى انسي الحاج تطبيقا على صدور ديوانه «ذن». انظر أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص ٢٢٦.

٤- انسي الحاج مقدمة ديوان «ذن»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص: ٩.

٥- أدونيس مقدمة للشعر العربي... دار العودة بيروت الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ١١٢.

٦- أدونيس فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت ١٩٨٠، ص: ٢٦٦.

٧- أدونيس سياسة الشعر، دار الأديب بيروت ١٩٨٥، ص: ٧٦.

٨- كمال خرم بك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية... المشرق للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٢، ص: ٢٥٥.

٩- لا يشدد كمال خرم بك على نية الشعر العربي حيث أن الأساس المعروفي بإطلاق البيت في القصيدة العربية شيء، مؤكدا لديه وذلك فهو يستنتج أن دور النثر تعويضي غالبا ويعتبر على التوالي.

١٠- انظر تطيله لبيات من الشعر العربي ص: ٤٠٩ - ٤٢٨، وكذلك لاحظت ص ٣٣١ في «حركة الحداثة».

١١- كمال أويديب في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧، ص: ٩١.

١٢- يعرف أويديب مفهوم القوة - مسافة التوتر بأنه «الفضاء الذي يشأ من اتحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون بنظام التميز» في سياق تقدم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي ١ - علاقات تقدم باعتبارها طبيعة ثابتة في الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تعكس صفة الطبيعة والألفة لكنها ٢ - علاقات تشكل خصائصها الاجتماعية أو الطبيعية: أي أن العلاقات في شعديا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تتطرح في سياق التجانس، المصدر السابق ص: ٢١.

١٣- انظر تطيله أويديب قصيدة أدونيس «فارسل الكلمات الغريبة»، المصدر السابق ص: ١١٦ - ١٢٢.

١٤- صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة... دار الآداب بيروت ١٩٩٥، ص ٢١٩.

١٥- حاتم الصكر. ما لا يؤدبه الصفة المقربات السانية والأسلوبية والشعرية. دار كتابات بيروت ١٩٩٢، ص: ٩٢.

١٦- تقول سوزان بيرنار عن ديمالية الحد الأدنى، أنها «سوف تكون (...) القاعدة في قصيدة النثر على قصيدة الشعر وسوف بعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف يستشعر فيه بالبرية كما لو كنا مسافرين على مركب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جذا والمعلق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء البهتالة. على السور لا يتفق من جمال التعبير قدر ندفقه من سبعة الرؤى» قصيدة النثر... ص: ٢١٨ - ٢١٩.

١٧- تقي، العمارة السائفة شديدة الغاذ في رأيي معظم ما يكتب الآن من قصائد نثر في العربية. فريدة الشاعر هي التي تضفي الوحدة على ما يكتب من شعر، وليس الوزن أو الإيقاع الداخلي الذي حاول بعض القائل أن يستكشفه في قصيدة النثر، أن التذرع الهائل في عالم قصيدة النثر يجعل اكتشاف القوانين الداخلية لكل قصيدة عملا الزاميا لأن لكل قصيدة شكلها وانتظامها الداخلي.

١٨- عباس بيضون الوقت بوجرات كبيرة. دار الفارابي بيروت ١٩٨٢، ص: ١٢.

١٩- سركون بولص، حامل القانونس في ليل الذئاب، منشورات الجمل كولونيا ١٩٩٦، ص: ٦٧.

٢٠- سيف الرحبي، جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٦، ص ٢٢.

٢١- صلاح هاني أعوام. منشورات الجمل كولونيا ١٩٩٢، ص: ١٦.

٢٢- نوري الجراح مجازة الصوت وجعل تكراري. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٥، ص: ٢٢.

٢٣- «لأن نزار الهمال مضاعرة... دار ابن رشد بيروت ١٩٨٦، ص: ١١.

٢٤- أمجد ناصر «العين مقننات شعرية... دار شرقيات القاهرة ١٩٩٥، ص: ٥١.

٢٥- نكريا محمد الجواد جيتان أسكارا... دار السراة لندن ١٩٩٤، ص: ٤٨.



نقد أدبي

أم

صرف أدبي

تجديد القول في التراث النقدي

رشيد يحيى*
*

من تقييمات لقواعد اللعبة المنتجة للجودة. ناهيك عن تغير التلقينات بتعاقب الاطوار والازمان. ولا ادل على ذلك ، من تنافر تلقينات متزامنة لشاعرين هما البحري وابوتام او لشاعر هو المتنبي.

والقاضي الجرجاني يعرض في وساطته لتنافر تلقينات المتنبي بقوله: «وما زلت ارى اهل الادب .. وفي ابي الطيب ، فثنتين: من مطب في تقرظه منقطع اليه في جملته.. وعائب يروم ازالته عن رتبته^(١)». ولم يبتعد الجرجاني نفسه عن نقد الرداءة حين عممها على الاشعار الجاهلية والاسلامية مؤكداً انه ما من قصيدة الا وحملت محمل العيب والقبح.

وموضوعات نقد الرداءة كثيرة، تبدأ من رداءة القصيدة جملة وتفصيلا كنقد الباقلازي لمعلقة امرئ القيس^(٢) وصولا الى رداءة القصيدة بسبب مخالفة جزئية لقاعدة نحوية كنقد

الحكم بالجودة والرداءة في التراث الادبي والنقدي من الاحكام التي شغلت النقاد والادباء. فما من شاعر او كاتب الا وكان يسعى لجودة ما ينتجه. وما من ناقد وعالم لغة وأدب إلا وسعى للوقوف على مواطن الحسن والقبح في ذلك النتاج.

والجيد في تلك المساعي هو بالتأكيد ما نسبت له الاستقامة وبخلافه الرديء، والجيد هو ما رشح للهيمنة بخلاف الرديء اما النص فيتخذ موقعه في فضاء الجودة بالقدر الذي يرى صاحبه او ناقد انه شغل لغة الجودة ولعبة قواعدهما. ولغة الجودة هي إما اللغة المهيمنة المكرسة او تلك التي يراد لها أن تكون كذلك.

بيد أن الجودة والرداءة ليستا لهما احكام مطلقة ما دامتا نتاج تلق معين. فالتلقين المتزامن قد يتباعدا فيما يصدرانه

* ناقد وأستاذ جامعي من المغرب

ابن فارس في كتابه «ذم الخطأ في الشعر»^(٣) والذي لم يحكم بالردة على الشعر وحده بل أيضاً على نقاد الشعر ممن يجوزون للشاعر أن يضطر إلى ما لا يضطر إليه غيره، وكما يدل على ذلك عنوان الكتاب، ليس الردة مبررة فقط، بل مذمومة تستوجب الإقصاء لفائدة الجودة المثلثة هنا بالانضباط للوضع اللغوي.

وبين رفض القصيدة كلياً ورفضها جزئياً تتدرج مواقف أخرى جعلت مرتع الرداءة في كل معييب ومذموم من أساليب البلاغة أو من التفاعلات النصية. أضف إلى ذلك رداءات غير نصية يتم تحريك النص فيها كالحكم عليه بالردة لمجرد أنه ليس جاهلياً.

ولكي ينظم التراث النقدي «شعرية» الرداءة والجودة وضع فرعاً معرفياً هو النقد الأدبي، وسيكون هذا الوليد الجديد مخلصاً لاصول اللغوية التي انحدر منها قبل أن يستوي كائنات اصطلاحياً يمارس وظائفه في موضوعه الخاص به، أما تلك الاصول اللغوية فتجدولها في الخانات التالية:

١- يتصل النقد بالشاذ والقاصر والمريض والمعيب

- النقد: جنس من الغنم قصار الأرجل قباح الوجوه.

- النقد: تشر في الحافر وتأكّل في الاستان.

- النقد: القمي من الصبيان الذي لا يكاد يشب.

٢- النقد: اطالة النظر في الشيء.

٣- ناقد فلان: ناقشه في الامر.

٤- النقد: اظهار الجودة والزيف في الدرهم.^(٤)

إذا ركبنا بين هذه المعطيات فسنجد أن فعل النقد يتجه نحو موضوعه لتبيينه وفحصه مع اظهار جودته وردائه. وناقداً الادب هو من يمعن النظر في موضوعه مناقشاً اموره واضعاً يده على ما يراه سويّاً مستقيماً جيداً وعلى ما يراه شاذّاً معوجاً رديئاً. فهو وكيل سلطة الادب، يدافع عن السائد منها أو عما يخطط لترشيحه لذلك دافعاً كل ما شذ عن تصوره للسلطة، نحو الهوامش، أن لم نقل أنه يخطط لعدم ولادة كل ما من شأنه مضايقة تلك السلطة. ولما كانت السلطة وشرعيتها موضع تقديرات متباينة، تباينت من شدة الاعتبارات النقدية، فتجادلت كل من موقعها وكل حسب نوع السلطة المقترحة للاقامة، وحسب ما يراد اقصاؤه من تلك السلطة.

ترسيم النقد المالي في «سوق» النقد الادبي لم يحدث بالطرفة فقد بدأ بأقوال اقامت مشابهة بين النقاد، ولعل من اولها بقولة مشهورة لخلف الاحمر ورد فيها: «قال قائل اذا سمعت انا بالشعر استحسنته فما ابالي ما قلت انت فيه

واصحابك. قال: اذا اخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: انه رديء فهل ينفقه، استحسانك اياه؟»^(٥)

يقوم ناقد الادب في هذه القولة مقام الصراف. ولما كان الناقد هو الصراف والصيرفي، فقد كان من المحتمل أن ينتقي التراث الادبي النقدي كلمة صراف أو صيرفي لنعت فاحص الادب بدل كلمة ناقد، ولو حدث ذلك لكتنا نتحدث الآن عن الصراف الادبي مكان النقد الادبي، فلماذا تم العدول عن هذا الانطلاق؟ ليس الصراف بمثابة الناقد يميز جيد الدرهم من رديئه ومزيقه؟

لعل السبب في العدول المذكور هو كون كلمتي نقد وناقد أكثر دلالة على ما يفيد تمييز الجودة والرداءة على حد ما تقدمه للعلاج. كما أن نعت الفاحص المالي بالناقد كان يكسبه - فيما يبدو - مزيداً من الثقة مما لو نعت بالصراف والصيرفي. فإذا عدنا المقابلات كلمات صرف وصراف وصيرفي في المعجم لتبين لنا احتمال ما رجحناه، فالصيرفي في المعجم وهو الصراف أيضاً، يفيد: «المحتال في الامور». اما كلمة صرف فانها وإن اقترنت مثل كلمة نقد بالمال والكلام، فانها لا تتجه نحو الرداءة بقدر اتجاهها نحو الجودة. في القاموس المحيط يقال: «صرف الحديث: أن يزداد فيه ويحسن»، من الصرف في الدرهم. وهو أفضل بفضه على بعض في القيمة، وكذلك صرف الكلام.^(٦)

وسواء أكان الناظر في الادب ناقدًا أم صرافًا أم صيرفيًا فانه في كل الاحوال، يقوم مقام نظيره الفاحص للدرهم. بيد أن السؤال المطروح ترشيحاً على التوليدات المعجمية للسאלفة، سنختار له زاوية أخرى: لماذا تم اختيار مرجعية مالية للناظر في الادب دون غيرها من المرجعيات المرجعية البدوية التي اسعفت النقد الاولائي في وضع اغشاء ذخيرة المصطلحات والمفاهيم النقدية؟ هل لأن الدرهم كان في ذلك الوقت عملة بالغة الصعوبة ام لأن تزوير العملة كان فعلاً سائداً مستقلاً اعطى للمراقبين المالكين مكانة رفيعة في هرمية المجتمع؟ سؤالان ندعهما ان يهتم بالوضع الاقتصادي والاجتماعي لذلك العصر.

النص المروي عن خلف يصمت صمعتاً تاماً عن جواب السائل. ابن سلام الذي اورده لم يتساءل بدوره عن ذلك الجواب المحتمل، لقد اعتبر ان خلف اقم سائله واقنعه وانتهى الامر. والسباق الذي اورده فيه ابن سلام النص يرجح هذا الاحتمال. فقد اورده خلال حديثه عن كون اهل العلم ادري بصناعة الشعر من غيرهم. ترى بماذا كان سيجيب خلف او ابن سلام لو أن السائل قدم اجوبة كهذه:

- ليس الشعر عملة تحصى باليد والعين.

- للعملات المزيفة والردية هواة يقتنونها.

- للدرهم الرديء اهل علم به يصنعونه وقد يتفوقون في الحيلة والمهارة على نقاد الدرهم.

- الشعر الذي يوصف بالرداءة قد يكون اغل سعرا من الدرهم الجيد بل يوزن بالدينار الذهبية. ولنا في ابي تمام مثال. فرغم ما نعت به شعره من عيوب ورغم انواع الرداءة التي استخرجها نقاد وصراف الادب من شعره ، فانه لحتكر او كان ما وزن به الشعر من دراهم . يروي عنه الصولي خيرا يقول: «ما كان احد من الشعراء يقدر أن يأخذ درهما واحدا في أيام ابي تمام. فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه».(٧)

اهل العلم عند خلف والاصمعي هم الادري بالحق وبما يجب ان يسود وبما يجب ان يقصى. وعلى المتلقين من العامة وحتى من الشعراء الخضوع لما يتم تشريعه وقرضه . يقول ابن سلام عن الشعر «المصنوع» و«المقتلع» الذي «لا خير فيه:» «وليس لاحد - اذا جمع اهل العلم والرواية الصحيحة على ابطال شيء منه - ان يقبل من صحيفة ولا يروي عن صحفي».(٨)

يلاحظ في هذه القول ان «الناسد» لا يقوم بدور الصراف وحده، بل بدور القاضي والمشرع والحاكم الذي لا يكتفي بإقصاء غير المرغوب فيه بل بمنعه منعاً كلياً والقضاء عليه. فكل ما اختلف السائد يعد متفكراً للشريعة التي يعززها ابن سلام بفهم الاجماع وسنة الجماعة. وهو مفهوم لا تخفى مرجعيته الفقهية والدينية والسياسية.

بيد ان ابن سلام لا يكتفي بمعاملة ناقد الادب بنقاد المال وحده، فبالاضافة الى ذلك يماثله بمجموعة من الحرفيين واهل الاختصاص في الصناعة والتجارة. كاختصاصي الاحجار النكرية والنبات والحيوان والقراءة والغناء وتجارة الجوارير.

ومن بين هؤلاء الحرفيين المهرة في صناعاتهم سيتم ترجيح كفة الصراف او الناقد المالي ليطاق على ناقد الادب. وسيمكننا ابن سلام من تقصير يبرر ذلك الترجيح. فاذا قارنا بين ما قيل عن العملة في ذلك الوقت وبين ما نعهده نصادف، فسنجد بالتاكيد ان العملة كانت معدنية متميزة بماديتها الفضية المنفصلة بالذوق باللمس والنظر. فهل طبيعتها هذه كانت كافية لتبين زيفها وردائها من جودتها؟ يرى ابن سلام خلاف ذلك ، فيذهب الى ان حقيقتها متوارية خلف مظهرها المادي، فهي خادعة باتقانها الظاهر فيما تنطوي على خديعة او وهم. اي على وجود آخر وقيم اخرى. انه وضعت لن يصل لمعرفته سوى الحرثي وصاحب الاختصاص بصير بما يخفي خلف النسق السطحي. يقول ابن سلام. «ومن ذلك الجبهة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة. ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بوجهها وزانها وتسوئها ومفرغها».(٩)

فهل النص الادبي تبعاً لهذا التقدير ، يشبه بالفعل النص العملي (نسبة الى العملة)؟ وهل لهذا السبب اقتنع باقي علماء الادب القدامى باستتارة مصطلح النقد المالي للنقد الادبي؟ اما نتيجة هذه الاستتارة فسنتكسر لوظيفة النقد الادبي مهمة اظهار الجودة والرداءة في الادب. وسنبين ذلك بعرض مركز نتجت فيه رسوخ هذه الوظيفة عند بعض النقاد وما رتبوه عليها من محاولات لاقامة شرعية ما اعتقدوه حقاً وصواباً وشرفاً وخيراً وجودة.

سيجعل قدامة بن جعفر النقد فرعاً قائماً بذاته بين فروع البحث / الادبي. ولم يكن قدامة يقدم على عنوان كتابه «نقد الشعر» لولا ان هذا المصطلح كان قد شاع واصبح من اصطلاحات اللغة الدارسة للادب. وسيكون قدامة ثاني ناقد بعد الجاحظ^(١٠) ينبه الى ان الشعر يستوعب تعدد الاختصاصات، والمقاربات او العلوم حسب تعبيره ، فهو موضوع لعلم العروض وعلم القوافي وعلم الفريغ وعلم المعاني. ولكن هذه العلوم ليست مما يسد فراغ نقد الرداءة والجودة. فلا بد للجودة والرداءة من علم خاص بهما سيكون هو النقد الشعري وسيعرف عنده بكونه «علم جيد الشعر من رديئه».(١١)

بيد ان قدامة لن يستطيع في كتابه المذكور ان يهصر لعلم جيد الشعر من رديئه، موضوعاً معزولاً عما حدهه لباقي العلوم الدارسة للشعر. بحيث اضطر لاستتارة موضوعات تلك العلوم فئات الرداءة والجودة (الحاسن والعيوب) في الوزن والقافية والمعنى. وكانت محاولة قدامة ستحتفظ بانسجامها لو ان علومه كانت علوماً وصفية لا تهدف الى نقد الجودة والرداءة. اما وانها كانت كذلك بمقولاتها عن الصواب والخطا والسوي والشاء، فانها بحكم اهدافها وطبيعتها، متداخلة مع النقد الشعري كما تصوره قدامة. فكلها ينطبق عليها مفهوم «علم جيد الشعر من رديئه» سواء اكان ذلك متصلاً بالوزن ام بالقافية ام بالمعاني. انها علوم - ان صحت تسميتها كذلك - مماثلة للنقد «الجعفري» في تركيبة شرعية التلقي الرسمي السائد. لكن هل نجحت محاولة قدامة المثلة في اختياره عنوان «نقد الشعر» في تكريس هذا المصطلح وتعميمه؟ نجد انه قيل قدامة وبعده لم يكتب لهذا المصطلح ان يهيمن بشكل تام على غيره من المصطلحات المقاربة ، اليس اذل على ذلك من ندرة الكتب التي رامت منزح العنونة «الجعفري»؟

لم يكتسب مصطلح «نقد» في الكتب القديمة كفاية نقدية تمكنه من الهيمنة واكتساح العلوم المنافسة في دراسة الادب، بيد ان مرجعيته اللغوية ستبقى راسخة، ففي كتاب «اخبار ابي تمام» على سبيل المثال ، يتحدث الصولي عن اعذار بعض العلماء المتقدمين «في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه»^(١٢) فجعل

للشعر معرفة ونقدا وتمييزا، احساسا منه ان كلمة «نقده» وجدعها غير كافية. وتفيد كلمتا نقد وانتقاد في رسالة «الكشف عن مساوي شعر المتنبي» للصاحب بن عباد اظهار عيوب الشعر ومحاسنه.^(١٣)

ويعد كتاب «الموازنة بين ابي تمام والبحتري» من الكتب المتميزة في مجال النقد الادبي فصلحه شاعر وكاتب وبصير بالسجودات الادبية على عهده، وقد ألف عدة كتب في النقد ضاع كلها، كما انه ناقد مجادل لم يكتب يجمع آراء غيره او نثر آرائه بين ما جمعه، بل عمد الى مناقشة غيره في مؤلفات وضعها لذلك الغرض تنقده لابن طباطبا وقدماء بن جعفر، مما يعني انه كان على دراية بما وصل اليه النقد في عصره، فهل لاجل مطلب علمي ام رغبة في التفرد والتميز وظف الامدي مصطلح «موازنة» دون مصطلح «نقده» الذي سعى قدماء لتكريسه بصفة نهائية؟

لو قارنا بين المصلحين في السياق القديم لوجدنا انهما صادران عن فعلين هما فعلا وازن، ونقد، بخلاف مصطلحات اخرى كتلك التي تعين ظواهر اسلوبية وادبية. وهما يتقاطعان في عدة اوجه ويمكن للواحد منهما ان يحتوي فعل الآخر، فالناقد مضطر دون شك لاستدعاء فعل الموازنة قبل ان يصدر حكمه النقدي، انه يوازن بين السابق واللاحق وبين المثال المنجز وبين الجيد والريء سواء اكان الطرف الموازن به جسدا حاضرا ام متصليا مغيبا. اما الموازن فيتوصل الى ناقد بمجرد ان يجعل هدفه اظهار الجودة والرداءة. ولكنه قد لا يكون ناقدًا بالمفهوم الذي حددناه سلفا، فاذا لم يرم تبيين الجودة والرداءة ورام مثلا تبيين خصائص الجودة في متن لا يحضر فيه الرديء، فانه ليس في هذه الحالة ناقدًا ادبيا مقمصا دور ناقد مالي. بيد ان هذا استنتاج قد يرد بايسر السيل. ذلك لان اختيار نصوص جيدة للموازنة بينها امر لا يمكن ان يقوم دون اقصاء اخرى اعترت رديئة، وكذلك العكس. هذا يفيد ان فعلي الموازنة والنقد فعلا ان يستقلا في السياق الثقافي القديم عما ساء قدماء يعلم الجيد والرديء. وربما الفارق بينهما هو لزوم الفعل المذكور للنقد لزوما مكشوفًا وبينا، فيما ظل لزومه لفعل الموازنة لزوما مستورا ومبطنا بدلالات فعل الموازنة.

فناناقد يتوصل الى موازن ليكسب احكامه مزيدا من الشرعية. الا يدعي في حالته هذه العدل والانصاف والحياد؟ وكان كونه يوازن بين طرفين لا يتجاوز المعادلة والمقابلة بينهما. مع العلم انه حتى في الوضع اللغوي يفيد فعل الموازنة بين الشئين ان تجعل احدهما على رنة الآخر او تجعله محاذيا له.^(١٤) الا يعني هذا، الايمان بأسبقية طرف على طرف؟ ثم متى كان بالامكان معاملة الابداع كأي شيء مادي ووضعه في ميزان معين؟ ليس الميزان المفترض الا بالادب شيئا ومعينا لا يقوم قائمته خارج الادراك والتلقي الخاصين بكل ناقد؛ ولكونه كذلك

فالموازنة قد لا تعدو كونها فعلا تمويهيا الهدف الحقيقي منه تصفية حسابات معينة.

وفي حالة الامدي اسنا مضطرين للبحث بين السطور لتبيين انتصاره وليس «تعاطفه» فقط مع البحتري، وإن ينطلي علينا ادعاؤه انه لن يفصح بتفضيل احدهما على الآخر، ففي الصفحتين الاوليين من الكتاب يعرض الامدي لموضوع الموازنة بين ابي تمام والبحتري عرضا نستخلص منه ان صاحبه دبر في الحقيقة خطة منهجية للتقصيص من شعر ابي تمام مقابل شعر البحتري، وخطط لذلك بادعاء انه انما يبين حكمه على «المشاهدة» وتلقي الناس لشعر الشاعرين. ويبدأ خطته هذه بقوله بأن رواة الاشعار المتأخرين يزعمون ان شعر ابي تمام «لا يتعلق بجيده جيد امثاله، ورديء مطروح ومرذولة» اما البحتري فشعره في رايهم «صحيح السبك، حسن النسيج» وليس فيه سفاسف ولا رديء مطروح. فلماذا حرص الامدي على ان يفتح كلامه عن ابي تمام بتسجيل ما قيل في شعره من عيوب في حين تجنب ذلك في شعر البحتري بل لم يذكر سوى ما اعتبر محاسن في شعره؟ فهل الموازنة هي اذن موازنة العيوب بالمحاسن؟!

بعد هذا يقسم الامدي المتلقين الى فئتين تفضل كل واحدة احد الشاعرين. فمن فضل البحتري «نسبه الى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني» اما من فضل ابا تمام فهو من «نسبه الى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج».

فلناحظ ان الامدي حين يذكر البحتري يحرص دائما على ذكر محاسن شعره اما حين يتحدث عن ابي تمام فانه يتجاوز خصائص لغته الشعرية والتي لا يمكن ان ننفي عنها جل ما سجله الامدي في شعر البحتري. وبدل ذلك يذكر ما من شأنه التفرير من شعر ابي تمام وراحة المتلقي منه. ويتضح هذا الموقف في تعيين الامدي للفئتين المفضلتين لشعر الشاعرين، فالقائمة الاولى عنده هي فئة «الاعراب والشعراء المطبوعون واهل البلاغة» اما الفئة الثانية فهي فئة «اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يعيل الى التدقيق وفلسفي الكلام».

فلنتصور هذا القارئ القديم الذي اراد ان يهتدي الى احد الشاعرين بموازنة الامدي، سيمجد الامدي يضع له حدودا صارمة بين الشاعرين، فكل منهما فضاءه. وللبحتري طبيعة الحال الشرعية الثقافية والشعرية معا. لان له ثلاثة اطراف تزكيه، هي الاعراب والشعراء المطبوعون واهل البلاغة. اما ابوتام فليست له تلك التزكية، فشعره شاذ عن اهل البلاغة وليس نابعا من معاناة الطبع والقطرة ومخالف لما اقره الاعراب وهم حظة اللغة وأوصياء التركة والذاكرة الشعريتين. ان ابا

تمام من تلك الفتة التي يمثل الشعر عندها لعبة تهنئية لا مقام لها في شرعية السائد الاصيل.

لكن هل متداولو شعر الشعاعرين كانوا جميعهم متخندقين في الفنتين المذكورتين؟ يدرى الامدي ان هناك فتة ثالثة جعلت الشعاعرين طبقة واحدة وساوت بينهما. هذه الفتة لم تستحق عند الامدي سوى جملتين دون ذكر لحججهما، لسبب واحد، هو ان الامدي لم يكن يريد لقراره المقترض ذاك ان يدخل ضمن هذه الفتة. بل كان يريد له ان يدخل ضمن فتة البحترى. كيف ذلك؟ ان الفتة الثالثة في رأي الامدي فتة غير خيرة وعارفة وعامة بالشعر، لا تترك مدى الاختلاف القائم بين الشعاعرين. اختلاف سيكرسه الامدي هذه المرة بوجهة نظره وليس فقط في ادعاء ان ذلك منسوب لغیره. فالبحترى في رايه «اعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الاولائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي الكلام».

ما الذي يبقى اذن لابي تمام بعد ان ذكر الامدي محاسن شعر البحترى؟ ان شعره بالتاكيد غير اعرابي وغير مطبوع ومخالف لمذهب الاولائل وشاذ عن عمود الشعر المعروف. واقع في التعقيد ومستكره الالفاظ ووحشي الكلام. انه باختصار شعر خارج عن الشرعية السائدة المزاكاة بالثرأت السابق لذلك العصر.

سيصف الامدي شعر ابي تمام بأنه «لا يشبه اشعار الاولائل، ولا على طريقتهم، وهذا حكم لو نظرنا اليه في حد ذاته لما وجدنا فيه تنقيصا او طعنا في شعر ابي تمام. بل ربما اخذناه مأخذاً يدل على اقرار الامدي ببايداعية ابي تمام. اليس الابداع عند القدماء هو ما لم يأت على مثال؟ بيد ان وضع ما وصف به الامدي ابا تمام في مقارنة مع ما وصف به البحترى يعطي لذلك الوصف محتوى سلبياً. ولماذا نتكلف مشقة المقارنة والتأويل والامدي نفسه يفسر مخالفة ابي تمام لشعر الاولائل ولطريقتهم بأنها جعلت شعره «شديد التكلف، صاحب صنعة ومستكره الالفاظ والمعاني... لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة».

انه موقف ضد التجديد المخترق للسائد، موقف يمارس ضمنيًا الحجر والوصاية على كل ما خالف العرف القائم ولكنه يتخذ في الظاهر خطاباً يبدعي العدل والانصاف والحياد. ولننظر تجلي ذلك في هذه الفقرة التي يستعيد فيها الامدي ما ذكره سابقاً، وخاصة انها فقرة يوجه فيها الامدي خطاباً بالنصيحة لطالب العلم والحقيقة الباحث عن اقامة مطمئة في قضاء احد الشعاعرين، اقامة سيرتضيها مفتعها او مخدوعاً بنصيحة ناقد عالم في مكانة الامدي: «فان كنت - ادام الله سلامك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صفة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحترى اشعر عنك ضرورة. وان كنت تميل الى الصنعة والمعاني الغامضة التي

تستخرج بالخيوس والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبوتام عندك اشعر لا محالة».

فما الذي سيختره هذا القارئ وخاصة اذا كان مبتدئاً او اخططت عنده السبل وانسد امامه ابواب قراءة الشعر؟ ان يختار البحترى؟ قد يقول قائل بان الامدي لم يوجه قارته لاحد الشعاعرين وإنما وضعه امام اختيارين وخاصة ان الامدي قال مباشرة بعد ذلك «فاما انما فلتست افصح بتفضيل احدهما على الآخر». ونحن نرى انه اعترض صائب في ظاهره، ولكنه لا ينطبق في العمق على مقاصد الامدي بناء على ما سبق ان اورناته وبررناه. ولا ابل على ذلك من كون هذه الحرية التي منحها الامدي لقراره حرية مقيدة. يخاطب الامدي قارته ويقول له «احكم انت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما اذا احطت علما بالجميل والردية».

ليس لهذا القارئ الحق اذن في الاختيار الا اذا كان عالماً بالجميل والردية، اما اذا لم يكن كذلك فما عليه سوى القبول بما يقترح عليه ضمناً، اي الإنتصار للبحترى وتفضيله على ابي تمام.

وبهذا يتبين ان مدار «الموازنة» في آخر المطاف هو الحكم بالجوادة والرداءة. اي انها الوجه الآخر للعملة النقدية السائدة. وهي العملة التي لا يعطى الحق في ادعاء الافراد بمعرفة مزيفها من صانعيها. ألم يقل الامدي بـ«تأنيب الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»^(٩٥) فإذا كان الامر كذلك فان لصاحب كل علم او مذهب ان يرى ما يراه في الشعر دون ادعاء امتلاك الحقيقة

ولقد دخل الامدي مجال الموازنة فيما يبدو من باب القضاء فقد كان كاتباً لقاضيين. ومرد الحكم في القضاء الى موازنة القاضي بين حجج ومزاعم والمدعي والمدعى عليه. حيث يرجح في الاخر كفة احد الطرفين بعد الرجوع الى السند الشرعي او التقدير الخاص. وان لم يحدث التراخي في القضاء فلا بد من الحكم لفائدة احد الطرفين وربما الحكم ضدتهما او لصالحهما معاً اذا رأى القاضي في ذلك انصافاً او عقاباً لهما. فلابد من حكم في كل الحالات بعد موازنة. ويفترض في موازنة القضاء ايضاً ان القاضي هو الادري وكلمته وحكمه لا يردان. والامدي في موازناته النقدية لم يكن عن هذا بعيد. فهو يصور كأن أنصار ابي تمام وأنصار البحترى رفعوا ضد ابي بعضهم مطالبين بتحكيم الامدي، العالم بالجميل والردية والصحيح والمزيف وما طابق عمود الشعر ومذهب الاولائل وما خالف ذلك. ولكن الامدي لم يقم بدور القاضي وحده، بل قام ايضاً بدور المدعي العام. قام بدور القاضي حين ترك الحكم مفتوحاً في ظاهره. وقام بدور المدعي العام حين لب الشهود والحاضرين والقضاة ضد ابي تمام.

فكيف تصور الامدي في ضوء هذا دور النقد والناقد؟ بالنسبة لدور النقد لم يخرج الامدي عن أفق النقد العملي. يقول متحدثا عن الموازنة بين شعر الشعاعين: «أنص على الجيد وأفضل على الرديء، وأبين الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي اليه التلخيص، وتحيط به العبارة».^(١٦)

اما بالنسبة لدور الناقد وماله على الناس من حقوق، فلم يخرج عن دور القاضي. يقول: «فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملايصة له ان يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وإن يسلم له الحكم فيه. ويقبل ما يقوله، ويعمل على ما يمثله. ولا ينازع في شيء من ذلك».^(١٧)

ان الامدي في هذا الرأي يقتضي اثر ابن سلام الجمحي وغيره ممن نادوا بالاختصاص في المعارف وحصر القول فيها لاهل العلم بأصولها وصناعاتها. وهو رأي لا يخرج بشكل عام عن التصور الذي قسم المتلقين الى عامة وخاصة. الفرق هنا هو ان العامة لا يوجه اليها خطاب مناسب لداركها بل يوجه لها نفس خطاب الخاصة، لكن الخاصة في هذا السياق يجيز لها الامدي مخاطبة ومنازعة «اهل الصناعة» اما العامة فعليها الانقياد والخضوع لما يملئ عليها من خطابات، يدعوى ان اهل العلم هم الادري بالمصالح العام في المجال الثقافي والادبي والفكري.

لكن هل يستطيع العالم بالشعر ان يبرهن بالفعل على احكامه من اد امره في هذا قد يشبه احيانا امر القاضي الذي تتعاكس ادع حجة المدعي والمدعي عليه فيصدر حكما غير متفق؟ او امر المخبر الذي يثبث الواقعة لكنه لا يستطيع لم خيوطها؟

لقد كان ابن سلام من أوائل من نبهوا الى وجود نظام او علامات غير ظاهرة وذلك حين شبه الشعر بالدرهم ونص على ان الجودة في الدرهم قد تعود لامور غير ظاهرة في الشكل المادي، لكنه أوكل المعرفة بهذا السر للناقد دون تشكيل في قدرته على تلك المعرفة.

سيذهب اسحاق الموصلي مذهبا قريبا من مذهب ابن سلام، وذلك حين ارجع الحكم في بعض الاشعار الى ما تشهد به الطبيعة وليس الى ما يعبر عنه اللسان، مما يعني ان الناقد حتى في حالة افتقاره الى البرهنة والوداهة، فإن حكمه الصادر عن انطباعه الشخصي يجب ان يحترم ويؤخذ به مع العلم انه في هذه الحالة يتساوى العالم بالصناعة مع مدعيها. يقول اسحاق الموصلي: «سألني محمد الامين عن شعرين متقاربين، وقال: اختر احدهما، فاخترت، فقال: من اين فضلت هذا على هذا وهما متقاربان؟ فقلت: لو تفاوتا لامكنتي التبيين، ولكنهما متقاربا وفضل هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان».^(١٨)

الامدي سيكون اكثر جرأة وصراحة حين يعترف بأنه قد يعجز عن اقناع سائره بالهجة والعلّة القاطعة. وكان اعترافه هذا سعيد سابقة منفصلة عن سياقها القديم وهو السياق الذي غلب عليه التعامل وادعاء الحقيقة وتوقيع الآخرين. يقول الامدي: «ليس في وسع كل احد ان يجعلك — ايها السائل المتعنت والمسترشد الخلم — في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد ان ذف ذلك في تنسك ولا في نفس ولده ومن هو اخص الناس به سبيلا، ولا ان ياتيك بعلّة قاطعة، ولا حجة باهرة، وان كان ما اعترضت فيه اعتراضا صحيحا، وما سألت عنه سؤالا مستقيما، لان ما لا يدرك على طول الزمان ومرور الايام لا يجوز ان تحيط به في ساعة من نهار».^(١٩)

اليس المجيب متعنتا كسائله؟ فلماذا لا يريد ان يقر بالعجز عن الجواب رغم اقراره بصحة اعتراض السائل؟ الامدي يريد ان يضفي على العجز حلة موضوعية، انه لا يؤمن بالتالي بنسبية المعرفة ومحدوديتها، فيرجع ذلك لمحدودية الزمن، بل انه حتى في هذه الاجابة يحتفظ لنفسه بالتفوق على سائله، ان تقوّه حتى في طول خبرته وتعرسه، اي ما أدركه على طول الزمن، وذلك مقابل السائل الذي يفترض انه في هذه الحالة اقل خبرة وتعرسا من الامدي، لكنه اكثر مشاكسة وربما اكثر علما ودراية بأمور لا تحتاج في معرفتها لطول الزمن بل لنفاذ العقل وحساسية التلقي.

لقد ذكرنا أن مصطلح «نقد» لم يستطع ان يفرض نفسه على علماء الشعر ممن تدرجهم نحن الآن في خانة النقاد سواء اكانوا نقادا بالمعنى الدقيق او علماء بالمعنى الواسع وضعوا كتبنا في النقد او مارسوا النقد من زوايا اختصاصهم واهتمامهم باعتبارهم لغويين ونحاة وعلماء كلام وفلاسفة، ولكننا ندخل اعمالهم ضمن خانة النقد الادبي لمعالجتهم قضائيا وظواهر ومتون اشتركوا فيها مع غيرهم من النقاد ذوي الاختصاص في النقد الادبي.

بيد ان مفهوم النقد الادبي ووظائفه ودور الناقد والوضع الرمزي الذي يختاره لنفسه وخطابه للوجه للمتلقين من تلايد وأهل اختصاص وعامة، من الاسور التي كاد يتمثل في زاوية النظر اليها كل من مارس النقد الادبي.

واذا كنا عرضنا لبعض الامثلة متوقفين بشكل خاص عند الامدي لتعميق صورة هذا الناقد كغيره داخل جدل السائد والسود، فإن وقفنا تلك لم تكن سوى من باب التمثيل لا الحصر، بل ان اختيارنا للامدي كان اختيارا عشوائيا، بعد ذلك تبين لنا صواب هذا الاختيار خاصة وأنه يخص ناقدا قبل الكثير عن نموذجية في النقد الموضوعي الذي اترضى مقياسا اعتبره عند بعض المعاصرين مفخرة في النقد القديم.

وفي نفس الاطار الذي ذكرناه يندرج كتاب «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق. فصاحب الكتاب - كما يظهر من العنوان - يجعل للشعر محاسن وآداباً ونقداً. مما يفيد ان مصطلح «نقد» ليس شاملاً للعملية النقدية. ومما يعزز هذا النظر أن موضوع «النقد» لم يحظ في الكتاب سوى بباب واحد من ابوابه، وهو الباب الذي قرن فيه ابن رشيق النقد بما سماه «التصرف» والباب هو: «باب في التصرف ونقد الشعر» وليس نقد الشعر في هذا الباب سوى نقد التصرف، اما التصرف عنده فهو ان يتمكن الشاعر من اداء القول في مختلف اغراض الشعر. اما نقد هذا التصرف فهو اظهار جودته وردائه. (٢٠)

ولا يخرج مصطلح «نقد» عند حازم القرطاجني عما اسلفناه. ففي استقصائه لما سماه «طريق الكلام» و«القوانين المقتنة» المتصلة بالجد والهزل، يذهب حازم الى ان «صناعة النقد» و«وجهه» يجب ان يخدم الشاعر والمتلقي لكي يكتسبا معرفة اشمل بموضوع الجودة والرداءة. (٢١)

ان التقابل بين الجيد والرديء ليس منحصراً في مفهوم مصطلح «نقد» ولا في الآراء المبثوثة في بطون الكتب وحدها، فهو تقابل قائم ايضاً خلف جملة من عناوين تلك الكتب. عناوين استوفدت حمل المتلقي على الخوض لخطابها متفحفة صيغاً قصائبياً تقصي بموجبهما غيرها مهمة انها هي الجامعة المانعة المجتلة لسواها والمنفردة في بابها. هكذا سعى عبدالقادر الجرجاني لاقتناع قارئه بأن ما سيقدمه هو الممثل لسدلائل الاعجاز ولسداسر البلاغة، وغير عبدالقاهر الجرجاني من النقاد - أو جلهم - ينطبق عليهم ما ينطبق عليه. (حكم صيغ الشمولية والتفرد التي اختاروها لعناوين كتبهم. (٢٢)

في هذه الكتب لغة الاقصاء والالغاء هي اللغة الحاضرة، اقصاء الكتب الاخرى واخضاع القارئ للخطاب المقترح. فتيحا لتلك العناوين، ولا دلائل ولا اسرار خارج دلائل الاعجاز واسرار البلاغة للجرجاني ولا موازنة ولا وساطة خارج منهجية الامدي والقاضي الجرجاني ولا عيار للشعر دون ابن طباطبائي ولا عمدة دون ابن رشيق، ولا منهجاً يتبعه او سراجاً يبين دون حازم القرطاجني.

كل كتاب من هذه الكتب ومن امثالها ينتج سلطة معينة تتعظم في نسق من المحولات ذات المنزع الاقناعي والمولدة لانواع معينة من الوعي بالواقع الثقافي والفكري والاجتماعي، انه وعي إما يعيد انتاج نفس الوعي السائد أو يناهضه هادفاً لاختراقه وتغييره.

اما الوعي السائد فيعني انتاج المعرفة الحقيقية والمثل العليا التي على النماذج ان تنضبط لها حتى لا تقوم - من وجهة نظره - بكبح او تحريف ما يعده بمثابة التاريخ الحقيقي للادب. دون

نعتة في حالة عقوقه، بنعوت اكثر قسوة كالخروج عن الجماعة وعن الذهوب ومخالفة الطبيعة وتجاوز الحدود المرسومة لحرية كل واحد. وفي هذا الموضوع يقول المظفر العلوي في كتاب لا يخرج عنوانه عن «سرب» العناوين السالفة. وهو كتابه «نصرة الاغريضة» و«لكل قوم سنة بها يستنون» و«وتيرة عليها يحومون واليها يرمون». فمن اشاع ذلك منهم كان خارجاً عن مذهبه، مخالفاً لطبيعته، ساقطاً وراء حده. (٢٣)

الا يبرر رأي كهذا يدعي صاحبه الدفاع عن القول البلاغي الجيد، ارباب الفكر وقمع الغريبات وبالثاني احراق الكتب وجلد المبدعين ومحاكمتهم. كيف اذن للنقد ان يقوم بدوره حتى لو افترضنا ان دوره هو موضوع الجودة والرداءة، دون اقراره بحرية الفكر والابداع؟

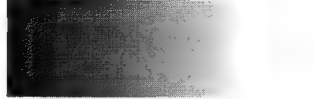
هوامش الدراسة:

- ١- الوساطة ص ٣
- ٢- اعجاز القرآن ص ١٦٠.
- ٣- ذم الخطا في الشعر لابن فارس، تحقيق رمضان عبدالقادر مكتبة الخديجي مصر ١٩٨٠
- ٤- انظر لسان العرب ومعجم مقاييس اللغة لاحمد بن فارس والصحاب تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري
- ٥- طبقات فحول الشعراء ٧/١ وخلف الامهرات ١٨٠ هـ
- ٦- القاموس المحيضي: مادة: صرف.
- ٧- اخبار ابني تمام ص ١٠٤. وهناك بقول في «لسان العرب» منسوبة للقرني عامر خلف الاحمر وهو يونس بن جبيب (١٨٢٥) وفي هذه القولة لاحظنا ان ناقد الادب يستمير اصطلاحات ولغة ناقد المال ليعامل النص الادبي معاملة الدينار: «قيل ليونس: بم تعرف الشعر الجيد؟ قال بالشفقة» والشفقة كلمة من القاموس اللغوي لصياغة العراق في ذلك العهد، وكانت تعيد عندهم وزن الدنانير وتعيرها لسان اشعر العرب مادة ششقل.
- ٨- طبقات فحول الشعراء ٤/١
- ٩- نفس المصدر ٥/١
- ١٠- العمدة ٢/١٠٥
- ١١- نقد الشعر ص ١٦
- ١٢- اخبار ابني تمام ص ١٧٤
- ١٣- الكشف عن مساويع شعر المتنبي ص (٢٢ - ٣٤).
- ١٤- لسان العرب: مادة وزن
- ١٥- الفصوص السالفة المختبسة من كتاب الموازنة هي من الصفحات (١٠ - ١٢)
- ١٦- نفس المصدر ص ٣٧٢
- ١٧- نفسه ص (٣٧١ - ٣٧٥)
- ١٨- نفسه ص ٣٧٤
- ١٩- نفسه ص ٣٧٥
- ٢٠- العمدة ٢/١٠٤
- ٢١- منهاج البلاغة ص ٣٣٥
- ٢٢- نذكر للتتمثيل لا للاحصاء عساوين مثل البيان والتبيين للجاحظ، للعمدة لابن رشيق، مسبح الاعشى للقلشندي، احكام سمعة الكلام للكلابي، جواهر الكثر لابن الاثير الحلبي.
- ٢٣- نصرة الاغريضي ص ٣٧٤.



الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي

إحسان صادق سعيد *



على وتيرة واحدة في السرد ممتدة من الماضي وصولاً إلى الحاضر دونما أي تغيير في خط السير، إذ الغالب أن تقوم عادة بتفتيت الزمان باستعمال تقنيات عديدة أهمها تقنية الاسترجاع (Flash Back) التي تكسر رتابة خط سيره وتجعل إيقاعه متناغماً مع إيقاع الشخص الساد، الأمر الذي يكفل له أن يكون ذا دور كبير في بلورة سمات هؤلاء الأشخاص من خلال تتبع حركات الذاكرة لديهم. والملاحظ أن تقنية الاسترجاع كانت تستخدم في مجموعتي غادة القصصيتين الأولى والثانية (عينك قدرني ولا بحر في بيروت) بصورة غير مباشرة، بمعنى أن الاسترجاع كان يبدأ بعبارات مثل «إنه ليذكر جيداً»^(١)، أو «وكان ذلك يوم...»^(٢)، أو «و لا أملك إلا أن أتذكر» (٤). لكن الأمر تغير بعد ذلك، فصار الاسترجاع مباشراً غير محتاج إلى عبارات تمهيد له، ومع هذا فقد بقي مميزاً عن سائر فصول السرد بتقنيات طباعية خاصة تتمثل في حصره بين علامتي تنصيص واستعمال نوع خاص من الخط له، أغمق من غيره.

وال جانب تقنية الاسترجاع كثيراً ما تعتمد قصص غادة ورواياتها في كسر رتابة خط سير الزمن على تقنية الحوار الداخلي أو المونولوج (Monologue)، وهي تقنية تتكفل بتجسيد حركة الزمن لأجل السماح بإلقاء مزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة. ويكون المونولوج، كشأن الاسترجاع مميزاً في النص بحروف طباعية غامقة وبعلامتي تنصيص.

وتقنية المونولوج وإن كانت كثيرة الاستخدام في أدب غادة القصصي، إلا أنها لم تجعل هذا الأدب... لا بقصصه القصيرة ولا برواياته... يفنئ سائرها في الاتجاه الأدبي الذي يعرف باسم «تيار الوعي» (Stream of Consciousness)، خلافاً لمن زعم ذلك^(٥)، ذلك أن هذا التيار يقوم أساساً على «ارتداد مستويات

ملحوظة: الدراسة الحالية هي جزء من الفصل الخامس من رسالة ماجستير عنوانها «إشكالية التجاوز في أدب غادة السمان القصصي» أشرف عليها الدكتور خليل الشيخ، ونوقشت وأجيزت في جامعة اليرموك بالأردن بتاريخ ١٩٩٦/٧/٦م.

الزمان والمكان

لم تعد الدراسات النقدية المعاصرة تنظر إلى الزمان في الإبداعات القصصية بوصفه مجرد خلفية جامدة لا بد منها لأجل سرورية الحدث أو مجرد عنصر داخل في عملية التهيئة والإعداد (Setting) لا هو المهم في القصة أو الرواية، بل صار الزمان ينظر إليه جزءاً ضرورياً وحيوياً من أجزاء البنية الأساسية للعمل القصصي، لا تقل أهميته عن أهمية سائر الأجزاء، حتى قيل:

«إن هذا الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة»^(١)، وهي حقيقة تشير، من جهة، إلى الأفاق الإبداعية الواسعة التي يختزنها العنصر الزماني بالقوة منتظرة المبدع الذي يهب لها الحياة ويجعلها متحركة في أرجاء العمل القصصي بالفعل، كما تشير الحقيقة نفسها، من جهة ثانية، إلى حساسية دور الناقد وخطورته معها حينما يحاول تتبع تجليات الزمان ودوره في تشكيل النسيج العام للنتاج القصصي، في إطار محاولته قراءة هذا النتاج قراءة منتجة.

ويبرز دور الزمان في أدب غادة السمان القصصي حين نلاحظ المكانة الكبيرة التي يحتلها من عملية السرد نفسها من جهة، ومن وعي الشخص من جهة ثانية. فمن الجهة الأولى قلما يكون الزمان سائراً، في قصص غادة السمان ورواياتها،

* كاتب من سلطنة عمان.

قصة «القيد والتابوت» ، واقعا في شارع يدعى «شارع الزعقة»^(١٤)، وكانت مشاعر عبثية النضال ، في قصة «بقعة ضوء على مسرح» ، مكرنة بالبار الذي يدعى «فرسان دون كيشوت» ، والذي أخو البطلة قد أخغار مجاورة عمدا^(١٥) . كما لم يكن اختيار «الكوميدي فرانسيز» مكانا للقاء المضحك المبكي بين بطلة «الدانوب الرمادي» وحبيبها السابق «حازم» خاليا من الدلالة^(١٦).

وللمكان دوره الواضح في التأثير على سلوك شخص غادة وفي توجيه تصرفاتهم وبلورة نفسياتهم وقراراتهم .. فبطلة قصة «جنية البجع» مثلا أرادت أن تخبر زوجها برفضها ترك باريس والرجوع معه الى بيروت ، لكنها أبت أن يكون هذا الاخبار في جزيرة البجع ، المكان الذي شهد نزوة حبيها ، لادراكها مدى التقارب بين دلالة المكان ودلالة الخبر الذي كانت تحمله لزوجها^(١٧) . وقد كانت للأماكن التي شاهدها بطلة «الدانوب الرمادي» في فيينا: كنيسة سان استيفان ، بيت بيتهوفن ، المقابر ، قصر شونبرون ، نهر الدانوب ، آثارها الواضحة في استنارة ذكرياتها وتحريك همومها ، ومن ثم في تحديد ردود فعلها^(١٨) ، حتى ليكن القول: «ان المكان الروائي يصبح نوعا من القدر. إنه يمكس بشخصياته وأحداثه ، ولا يدع لها بالا هامشا محدودا لحرية الحركة»^(١٩).

ان غادة السمان لطعم ، يعد كل ما تقدم ، الى أن تتجاوز في طبيعة تعاملها مع كل من الزمان والمكان التعامل المعهود معها ، فيكتسب الانسان لنفسه دلالات جديدة منعقة من اسار الدلالات المباشرة ومتجاوزة لها . ويمكن اجمال اهم مظاهر هذا التجاوز في النقاط التالية:

١- الرمزية : فالالفاظ الدالة على الازمنة والامكنة تتجاوز ، في ادب غادة القصصي احيانا مرجعياتها اللغوية المعهودة لترتبط ببدلولات رمزية جديدة . فمن حيث الامكنة يلاحظ مثلا ان دكان بيع الحيوانات الاليفة ، في رواية «كوابيس بيروت» ، ليس دكانا كسائر الدكاكين التي نعهدها ، بل هو رمز للبنان خلال فترة الحرب الاهلية ، وجيواناته الاليفة التي انتهت بها الامر الى التناقل رمزا للشعب اللبناني الذي تركه زعماءه يجمع اولا ، ليفتك بعضه ببعض بعد ذلك . يؤكد هذه الرمزية قول بطلة الرواية : «ولكن السنا جميعا منذ اعوام مثل كائنات دكان الحيوانات ، وكل ما في الامر هو اننا كنا نتوهم اننا احرار مجرد اننا قادرون على التمرد الجغرافي»^(٢٠) ، وتصف بطلة قصة «ببضة مكيفة الهواء» بيتها في نيويورك وصفا جديرا بتذكير القارئ بوصف بيت «مصطفى سعيد» ، بطل رواية الطبيب صالح المرفوعة «موسم الهجرة الى الشمال» . فبالنسبة الى النيويوركي يتعلم من دلالاته المكانية المحدودة ، ليتحول الى رمز واسع الدلالة بعقدار سعة دمشق ، بل الشرق كله:

ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»^(٢١)، ومن اهم سمات مستويات ما قبل الكلام هذه انما «لا تخضع للسيطرة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي»^(٢٢) . وهذا غير متحقق اصلا في مونولوجات قصص غادة ورواياتها، فهي جميعا خاضعة للتنظيم المنطقي الواعي الذي لا يسمح للأفكار بأن تتنقل على الدهرن بطريقة عشوائية مفتقرة الى الترتيب والتنسيق كما يلاحظ لدى وليم فوكنر وفرجينيا وولف وجيمس جويس مثلا. ولعل عدم لجوء غادة الى تيار الوعي ان يكون راجعا الى حرصها الشديد على المحافظة على سمة الروض على ادبها، كيما يصل هذا الادب الى الجمهور العريض الذي تكتب له ، وفي هذا تقول غادة: «فأنا من الكتاب الذين يحترمون الجمهور العادي لا للتبعية وحدها، ولست من الذين يعلنون بعجرفة أنهم يكتبون لأنفسهم»^(٢٣).

وتتشرك مع المونولوج في تجسيد حركة الزمن تقنيات أخرى كالحوار بين الشخص واللبوء الى الاحلام والكوابيس وقطع السرد بتضمينه مجموعة من الاساطير والحكايات الشعبية والرموز التاريخية والحكم والامثال من خلال ما يعرف بـ«التنصص» (Intertextuality) ، بالإضافة الى بعض الاشعار التي قد تضعها غادة على السنة بعض شخصوها.

وأما فيما يرتبط بالاهمية التي يكتسبها الزمان في وعي الشخص ، فاللأول أن هؤلاء الشخص يعون جيدا ما للزمان من تأثير حاد في حياتهم ومصائرهم ، ويكون وعيهم هذا سببا لمعاناتهم في كثير من الأحيان . فبطلة قصة «عينك قدرى» تقرأ في دقات الساعة تخليصا شاملا لحياتها كلها، تلك الحياة الرتيبة التي لا مكان فيها لابداع أو لتجديد^(٢٤) . وبطلة قصة «في سن والدي» ترى أن «الساعة إلى وثنى أسنانه السود لا تشعب»^(٢٥) . وذلك حينما تذكرها هذه الساعة بفارق السن الكبير بينها وبين الرجل الذي اختارته حبيبها لها . ويلاحظ «يسام» قول قصة «أنياب رجل وحيد» ، كم هو الزمن مخادع للانسان ، فهو يعين في الهرب كلما ازدادت حاجة الانسان إليه، إذ «الزمن حفة من الرمل تتزلق برعونة من بين أصابعه كلما شدد قبضته عليها.. الرمل ينزلق بسرعة لأنه سعيد»^(٢٦) . وتلخص «سوسن» ، في قصة «يا دمشق» ، قضية كلها حين تعتبر الزمن في حرب مستمرة مع صدق الانسان في قناعاته وفي مشاعره: «هذه الحرب بين صدقنا والزمن غير مكافئة»^(٢٧).

هذا كله فيما يتعلق بالزمان . وأما المكان فهو الآخر ليس ، في ادب غادة القصصي ، مجرد خلفية للحدث أو ساحة لا يد منها لحصوله . انه يكون بلون الحدث ويعمل على استكشاف ابعاده وأفاقه المختلفة ، ويعتبر آخر : «المكان يلد السر قبل ان تلده الاحداث الروائية»^(٢٨).

ومن هنا كان المخزن الاسطوري الموزع لهدايا الموت ، في

«طربوش أبي يتربع على الطاولة في مدخل بيتي النيبوريكي، أما شباكى الشامى العتيق فقد علته على الجدار كنافذة على السر أغادر عبرها جاذبية البيضاء مكيفة الهواء، ننافذة افتحتها ليلا ولا أرى الجدار خلفها، بل أرى دمشق...»^(٢٦)

وأما رمزية الزمان فهي تظهر عندما يكون الزمان، في حركته نحو الامام، رمزا لتقديم البشر، وعيا ومشاعر وسلوكا. فإذا لم يتطور البشر فإن حركة الزمان تتقدم معناها بشكل كلي وتتحوّل إلى حركة صورية ليس غير، ولهذا سأتى «خليل الدرع»، في «ليلة المليار»، بين مرور أسبوع ومرور قرون حينما وصف الاضطهاد الذي كان قد لقيه في بيروت من الجهات المتحاربة هناك

«لا أدري غير انني كنت في مثل هذه اللحظة منذ أسبوع، أو شهر أو عام أو قرون، مع الهبوط الأول للظلام، والشوارع خاوية، ارتجف شبه معصوب العينين في الشاحنة المحشوة بنا...»^(٢٧)

ولهذا أيضا كان السأحر «وطفان»، في الرواية نفسها، يرى أن الزمان لم يتقدم حقيقة ما دام هو شخصيا لم يتطور إلى الأفضل، فمزال الماضي -الذي باد وانتهى في الحقيقة حيا، بل أكثر حياة من الحاضر:

«كان ذلك الماضي حي ومستمر، وأنا أتابعه في مكان ما مع اخوتي وأبي وأمي ورائحة بيروت المألحة (...) وصار الماضي الميت أكثر حياة من حياتي»^(٢٨)

وفي قصة «قطع رأس القط» يتوقف الزمن عن التحرك طوال فترة زيارة شبيب الخالة «بديرية» لابن اختها «عبدول»^(٢٩). وهذا وإن أمكن أن يرد إلى الطبيعة الغرائبية للقصة، بحيث يكون توقف الزمن واحدا من الأمور غير المألوفة الأخرى التي حصلت أثناء زيارة الشبيب، إلا أنه يمكن تفسيره أيضا بلحاظ المعنى الرمزي الذي سبق ذكره للزمان، فالأفكار المتخلفة التي طرحتها الخالة «بديرية» حول الزوجة المثالية هي التي أوقفت حركة الزمان، إذ لا معنى لهذه الحركة مع وجود مثل هذه الأفكار.

٢- النفسية: يتجاوز شخوص عادة السمان الزمان والمكان الموضوعيين المعهودين، ليستبدلوا بهما زمانا ومكانا آخرين متوافقين مع الإيقاع الداخلي لنفوسهم بكل ما يمثل هذا الإيقاع من مخاوف وهواجس وآمال ورغبات. فالزمان النفسي يظهر بوضوح في «كوايس بيروت»، عندما ابت بطة الرواية أن تتعامل مع الفترة الزمنية التي قضتها محبوبته في بيتها وسط المعارك الإبيقاسية النفسية الداخلي، ولذا كان كل ما تدرى عن هذه الفترة هو كونها طويلة، بل موعلة في الطول كما يفهم من

المقطع الآتي: «لم لكن أدري أنها المرة الأخيرة التي سأغادر فيها بيتي إلى ما بعد أيام طويلة، وإنني منذ اللحظة التي أغلقت الباب خلفي أغلقته أيضا بيني وبين الحياة والأمل، وصرت سجننة كابوس سيطول ويطول»^(٣٠)

وأما الزمن الموضوعي الذي تمثلته هذه الفترة فيزيائيا فلم يكن يهم بطة الرواية في شيء، ولذا لم تبال بتقصيده على وجه الدقة، واكتفت بذكره على نحو تقريبي:

«وخرجت من خلف عارضة الباب الحجرية إلى رصيف الشارع لأول مرة منذ عشرة أيام على الأقل»^(٣١)

«وكانت هذه أول مرة أرى فيها بشرا (غير جيران العذاب) منذ حوالي نصف شهر»^(٣٢)

وظهر المقياس النفسي للزمان لدى بطة قصة «لا بحر في بيروت»، أيضا، حين قاست فترة بحثها عن بحرهما (حريتها وإنسانيتها) في بيروت بهذا المقياس، وقد غدا الزمن الموضوعي فأقدا معناه في نظرها.

«عشرة أيام في بيروت! يوم واحد طويل توالى فيه الأجزاء المصيبة والمظلمة، وناست شمسه عند الأفق عشر مرات من كبد السماء حتى كبد البحر، هكذا جيئة وذهابا دون أي مدلول»^(٣٣)

كما تعاملت بطة القصة نفسها مع المكان بالمقياس النفسي أيضا، فصارت بيروت في نظرها معادلة للندن الأخرى عندما يكون الدافع النفسي إليها جميعا واحدا:

«لن أهرب من الحقيقة، أنا التي اخترت أن أرى وأن أعرف، وبيروت هي دمشق وهي باريس وهي لندن وهي نفسنا.. لا مفر»^(٣٤)

ويبرز التعامل النفسي مع المكان لدى شخوص عادة المغتربين في الدول الغربية. فهم، في غالب الأحيان، لا يرون المدن التي يعيشون فيها إلا من خلال نفوسهم، ولذا يرون أنهم في دمقرعة، مقبرة من نوع عجيب^(٣٥). أو «وآلات مصنع ضخم بارد»^(٣٦)، أو في «مسلك للحوم البشر»^(٣٧)، أو في «بيضة مكيفة الهواء»^(٣٨). ويصيهم كل هذا بما سماه خليل الدرع: «الحساسية نحو المكان»^(٣٩)، ولذا نجدهم يهرعون إلى معالجة انفسهم بإشباع حنينهم الداخلي إلى مدنهم الأصلية، فيصير «خليل» على أنه «ما زال يتحرك في بيروت لا في جنيف»^(٤٠). وبين «حسان» أنه لم يكن يعيش مع صديقه «أكرم» -وهما في لندن- إلا في قلب دمشق^(٤١). وهكذا يكتسب المكان النفسي دلالة جديدة مناقضة لدلالته السابقة، فيصبح سببا للألمنتان والهدوء مثلا كان من قبل، سببا للضييق والتوتر. وفي الحالتين يبدو المكان -كما كان الحال مع قرينه

الزمن - حيا متوثبا متحركا متجاوزا نمطه الفوتوغرافي الجامد ، الامر الذي يمنحه امتدادا وعمقا بحركتين افقية ورأسية تكفلان له مزيدا من الاهمية بين عناصر بنية النص القصصي.

٣- التبادل: بات معروفا بشكل واضح ، منذ نسبية اينشتاين ، مدى الترابط الوثيق القائم بين الزمان والمكان (الزمان) فاحدهما لا ينفك عن الآخر ، بل ان الزمان بعد رابع للمكان^(٢٨). وقد ظهر مثل هذا الترابط في مواضيع عديدة من ادب غادة السمان القصصي ، منها مثالا قصة «ليل الغرياء» ، ففي هذه القصة كان المكان (بيروت) هو السبب المباشر في إحساس البطلة بالغربة ، نتيجة ما كانت تلمسه في ذلك المكان من زيف وخداع وقشرية العلاقات لكن هذا الاحساس سرعان ما انعكس على الزمان - فصار الليل - كما يوضحه العنوان - «ليل الغرياء» وصارت البطلة الشابة تشعر بأنها قد هزمت.

لكن الترابط بين الزمان والمكان لا يقتصر ، في ادب غادة القصصي ، على مجرد هذا التأثير المتبادل بينهما ، بل يتجاوز الى نوع من تبادل المواقع بينهما ، فيصير الزمان مكانا والمكان زمنا ، وكأنهما متحدران مفهوما لا وجودا خارجيا فحسب . ففي «كوابيس بيروت» يصبح الشارع زمنا:

«والشارع يامتدده القمصة يصير دهرًا وأزمانًا تفصلني عن الجريح»^(٢٩).

كما تصبح بيروت أيضا زمنا ، أو يتحول الزمن كله الى بيروت «وكان اسم الزمان بيروت»^(٣٠).

ويظهر تبادل المواقع هذا ، بصورة رمزية ايجائية ، في علاقة البناء الذي اتخذته غادة مسرحا روائيا ، في الرواية نفسها ، بالزمان . فهذا البناء يمثل - كما اشار غالي شكري^(٣١) - بطابق الاول الماضي بشكله وسكانه وقيمه وافكاره وسلوكه وتقاليد ، فيما يمثل بطابقه الاعلى (الثالث) المستقبل متجليا في الكاتبة ومكتبتها . وقد يمكن ان يؤيد هذا الرأي بحقيقة كون الطابق المتوسط (الثاني) - الذي لا بد ان يمثل ، بناء على ما تقدم ، الزمن الحاضر - مغيبا تماما في الرواية . فالقارئ يحصل على صورة واضحة للطابقين الاول والثالث (الماضي والمستقبل) بمكوناتهما وشخصياتهما واجداهما ، لكنه لا يحصل من الطابق الثاني (الحاضر) الا على صورة خارجية باعثة يلفها الضباب ويكتنفها الغموض من كل صوب . وفي هذا الغموض وذاك التفتيب إشارة الى ضياع الحاضر ، وسط كل ذلك الجنون الذي كان يعصف ببيروت إبّان الحرب الاهلية.

٣ - الشخصية:

تتخذ الشخصية لنفسها مكانا مميزا بين اجزاء بنية العمل القصصي لدى غادة السمان ، حتى ليصبح مغريا القول: ان

سائر اجزاء البنية ما وجدت الا لخدمتها . ومع هذا ، فلا ينبغي لهذا الكلام ان يعني ان ادب غادة القصصي هو من قبيل ادب الشخصيات ، ذلك ان الشخصية - هنا - على ما لها من بروز وتميز - ليست هدفا ومقصدا نهائيا للقصة او الرواية ، بحيث يصبح للعمل الادبي وسيلة لجرد عرض شخصيات قد تبدو نفسياتها شاة او غير مألوفة ، والقيام بتجليها عبر استعراض تصرفاتها وهومها . فشخصيات غادة - مهما كانت حية ومفردة وغير نموجية - هي وسيلة دوما ل طرح مقولة ما حول جانب ما من الحياة . وهذه القضية وان كان من شأنها ان تقلل اهمية الشخصيات في حد ذاتها ، غير ان من شأنها ايضا ان تشير الى طبيعة التوازن الذي تتطلبه لجعل هذه الشخصيات تبدو مقنعة في نظر القارئ.

ويلاحظ في تصوير غادة السمان لشخصياتها ، انها لا تعير كثير اهمية لتصويرها كما تبدو من الخارج ، فلا يكاد القارئ يجد صفات لها تتعلق بطول القامة او لون البشرة او نوع الملابس او ما اشبه ذلك ، الا فيما اذا تعلق غرض مباشر للقصة بذكر مثل هذه الصفات . وفيما عدا هذا ، تولي غادة كل اهتمامها لتصوير الشخصية من الداخل ، عن طريق استبطان عميق لهومها وغذائياتها وتطلعاتها . ويتم هذا الاستبطان باستعمال وسائل متعددة ، منها: التعريف بالشخصية الذي يتولاه الراوي «كلي المعرفة»^(٣٢) ، وهو الراوي الذي لا يمنعه استعماله لصميم الغائب (هو او هي) في الرواية عن الشخصيات من ان يصبح ظلا فنيا للمؤلف ، فيعرف عن الشخصيات ما لربما لا تعرفه هي عن نفسها ، ويقوم بكشف بواطنها امام القارئ ، كما في قصة «الاصابع المتعددة» مثلا.

«انه يجهل كيف يصادق او يشكو او يحب ، بالرغم من العواطف التي يضيغ لها صدره ، انه جبان ! وقد اعتاد خوفه وضعفه كما اعتاد كل شيء»^(٣٣).

وقد يغيب هذا الراوي ويفسح المجال امام شخصية من الشخصيات لتقوم بهمة تعريف القارئ بشخصية اخرى كما تراها هي ، فهذا «ابومصطفى» مثلا يطلع القارئ على حقيقة ابنه «مصطفى» كما يراها

«هذا الولد لن يصير صيدا ابدا ، انه مفسود وصايب .. يريد ان يكون شاعرا .. انه نصف مجنون ، غارق في الاحلام والاوهام»^(٣٤).

وفي احيان كثيرة تقوم الشخصية نفسها بتعريفها بباطنها امام القارئ من خلال الاسترجاع او اللونولوج او الرسائل ، ومن ذلك الرسالة الطويلة التي كتبتها بطلة قصة «آخر قصة غير بوضاء» الى زوجها السابق^(٣٥).

ويضطلع الحوار بين الشخصيات بدور هام في كشفها ،

حيث ان «الحوار الروائي الفعال فضلا عن انه يضاعف او ينقص او يكشف التعاطف او النزاع الكامن او الظاهر بين الشخصيات فانه يتيح لها ان تعبر طوعا او كراهية ما لا تتيح الكثفة عنه او استغفافه أية تقنية روائية اخرى»^(٤٦).

وتلجا عادة ، احيانا ، في كشفها لشخصياتها الى الاعتماد على ما توحى به اسماؤها . فاسم الشخصية قد يشي بدورها الاساسي في القصة او يطابعها المميز ، فالشاب «وسيم» مثلا هو مهوى افئدة النساء في قصة «عذراء بيروت ١٩٧٢» ، و«مريم» في القصة نفسها هي الفتاة التي تستعين بالتكنولوجيا للحفاظ على عذريتها (مريم العذراء) على الرغم من علاقاتها الجنسية المتعددة ، والشاببة العائدة الى وطنها - في قصة «الساعتان والغراب» - بعد الاغتراب الطويل عنه تدعى «عائدة» . ويرى دور لعبة الاسماء هذه بوضوح ، كما لوحظ^(٤٧) «في بيروت ٧٥» . فالاسماء «فرح» و«ياسمين» يشيران ، بدلالة الطباق ، الى الاسماء التي حملتها هاتان الشخصيتان معهما حين قصدتا بيروت . ويشيران كذلك ، بدلالة التقيض ، الى ما لقيتهما من صنوف القهر والاحباط والحزن فيها . و«نمر» اسم يكشف بوضوح عن حقيقة الشخصية التي استغلت «ياسمين» ودمرتها نفسيا ، كما ان الاسم «مرعب» يلخص الدور المسند الى صاحبه.

ان تعامل عادة السمان مع شخوصها ينطوي على بعض الملامح المميزة التي يمكن عددا مظاهر تتجاوز بها الشائع والمعهود من التعامل ، ومن اهم هذه الملامح:

١- التماهي : يشعر قارئ ادب عادة القصصي بأن هناك إلغاء متعمدا للمسافة الفاصلة بينها وبين العديد من ابطالها وبطلاتها ، وسعيا للتماهي معهم ينصو يشعر معه القارئ - بدانهم لا يمكنون وجودا فرديا ، بل هم نماذج عن مبدعتهم نفسها^(٤٨) . ويثين هذا السعي للتماهي عندما نلاحظ مدى التطابق بين شخصية الكاتبة من جهة وشخصيات ابطالها وبطلاتها من جهة اخرى ، فشخص غادة كثيرا ما يكونون بروجوازيين ، ومتفكرين ومفترين عن اوطانهم وكثري الاحتكاك بالغرب ، وهذه الصفات تنطبق على غادة نفسها . فاذا اضفنا الى ذلك ان الشخصية الرئيسية في قصصها غالبا ما تكون امراة ، وان هذه المرأة كثيرا ما تكون: كاتبة ومتمردة على بعض المواضع السائدة ودمشقية الاصل تقيم في بيروت ، فسنعرف عند ذلك كم هو شديد هذا التماهي . وتصل القضية الى ذروتها مع بطة «كوابيس بيروت» ، فهذه الشخصية لم يكفها اشتراكها مع مبدعتهما في الكثير الكثير من الصفات والامور المشتركة ، بل صرحت - بكل وضوح - بانها مؤلفة «كوابيس بيروت»^(٤٩) ثم

ان هناك مقالا لغادة بعنوان «بوركت شفاه النار التي احقرت بيتي» يتطابق قسمه الاخير ، حرفيا ، مع بعض ما ورد على لسان بطة «كوابيس بيروت»^(٥٠) . ومن هنا عبر بعض الدارسين عن هذه الشخصية بانها «الرواية - المؤلفة»^(٥١) او «الكاتبة - البطة»^(٥٢).

والحق ان غادة السمان بقيت محافظة على شيء من المسافة الفاصلة بينها وبين بطلها ، فالبطة كانت عزباء اثناء الحرب الاهلية اللبنانية (ص ٣٠) . وكان ابوها قاضيا (ص ٢٢) ، واخوها بطة (ص ٢٠٧) ، وهذه امور لا تنطبق على غادة . لكن هذه المسافة تبقى مسافة ضئيلة جدا ، مقارنة بالوجوه الكثيرة المشتركة بين المرأتين ، الامر الذي يعني ان التماهي بينهما حقيقي ، صحيح انه «يعلم كل منا ان الروائي يبنى اشخاصه ، شاء ام ابى ، علم ذلك او جهل ، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة» ، وان ابطاله ما هم الا اقتعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه»^(٥٣) . لكن هذه الحقيقة ذاتها تترض على الروائي او القاص الا يتجاوز المسافة بينه وبين ابطاله بشكل كامل ، كي يبقى هؤلاء الابطال اقنعة يستر بها الكاتب وجهه الحقيقي ، والا ، فما فائدة القناع اذا كان يشف تماما عما وراءه؟ ثم ان الفن يفقد كثيرا من الجودة والتنوع والقدرة على ادعاش القارئ واغناء تجربته عندما تنكسر فيه الصفات والسمات التي تعملها الشخصيات.

٢- التحميل: يترتب على التماهي المذكور في النقطة السابقة ان تنسى عادة احيانا ، او تتناسى ان شخوصها هم الذين يتكلمون ويفكرون ويتحركون في قصصها ورواياتها ، لاهي وان كل ما يفعلونه لابد ان يكون منبثقا ، بصورة تلقائية طبيعية ، من قناعاتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية ، ولذلك نجدهم احيانا يأتون بما لا يتناسب مع هذه القناعات ، فيفقدون بذلك حيواتهم المستقلة عن الكاتبة ، ويتحولون الى دمي تحركها ببديها كيفما تشاء وتستمر حناجرها لتتخط خلالها بما تريد . وقد اعترفت غادة بهذه الحقيقة في بعض الحوارات التي اجريت معها فقالت : «اعترف لك انني احيانا اشعر بالحاجة الى ان اقول شيئا محمدا ، وجهة نظر سياسية مثلا واكون منفعلة الى حد انني افسر احد ابطال قصصي على ان يقول ذلك ، واستعير حنجرته وانتكلم عبرها ، اعرف كل ذلك سيء على الصعيد الفني واعرف ان تدمير شخصية احد ابطالكم هو تدمير لمعني ، ولكنني بشر ، وكل البشر لست دوما عادلة لا مع اصحابي ولا مع ابطال قصصي»^(٥٤) . ان غادة السمان تتجاوز بهذا ما هو مألوف ومطلوب من موقف يقفه المؤلف لزاء شخوصه ، وازاء سائر اجزاء بنية عمله الفني ، ان المؤلف في عمله - كما قال

فلوثير — يجب ان يكون ، شأن الله في الكون ، موجودا في كل مكان ، لكنه لا يبعثر في اي مكان^(٥٩) . ويؤدي تجاوزها هذا الى ان يفقد شخوصها جديتهم الناتجة عن قابليتهم وخلقيتهم ، وعندها نميل الى الاعتقاد بجنوح الرواية عن الواقعية^(٦٠) .

ويبرز تحميل الكاتبة شخوصها ما لا يطبقونه في قصتها «جريمة شرف» بشكل واضح . ففي هذه القصة يتمكن «ابو علي» الرجل القروي الامسي من تفسير غيرة ابنه «علي» الشديدة على اخته تفسيرا علميا نفسيا عميقا ، حين يعتبر هذه الغيرة راجعة الى محاولة ابنه لالانقسام من امه ، ذات الماضي المنحرف ، في شخص شقيقته^(٦١) . وفي القصة نفسها تبين «امتثال» المرأة القروية العادية ، ان اندساس الفدائين الفلسطينيين بين اهل القرية لم يبدل الكثير مما كان عليه وضع القرية قبل قدومهم وان قدومهم لم يؤثر الا من جهة تعجيل وقوع الاحداث التي كانت محتومة^(٦٢) . وهذه فكرة عميقة تدل على ذكاء ووعي كبير لا يتوقعهما المرء من امرأة عادية مثل امثالها^(٦٣) .

وفي «بيروت ٧٥» تحمل غادة السمان «مصطفى» الفتى الذي لم يدعه ابيه يكمل تعليمه المدرسي ، فوق طاقته على الاحتمال حينما تجعله يتأمل ، نيابة عنها ، في كثير من الامور العميقة كالحياة والموت والزمن والحقيقة والخيال ، وتجعله مطالعا على «الفلسفات الهندية والاسيوية»^(٦٤) .

لكن الامثلة المتقدمة لا تنفي حقيقة كون غادة تسمح لشخصياتها ، في احيان كثيرة ، بحرية الحركة حسبما تسمح به امكاناتها وسماتها دونما تحميل . ومن هنا فقد صرحت غادة بانها قد فوجئت «بما صنعه ابطال «بيروت ٧٥» بأنفسهم من دمار مروع»^(٦٥) ، وبان بعض ابطال قصصها قد ساروا في غير الطريق التي كانت تتوقعهم ان يسيروا فيها^(٦٦) .

٣- النمذجة: اذا كان تجاوز غادة السمان في تعاملها مع شخصياتها يتمثل ، كما سلف ، في الغائبا المسافة الفاصلة بينها وبين العديد من هذه الشخصيات ، الامر الذي يؤدي الى تحميلها ما لا تطيقه حسب امكاناتها ، فان من نافلة القول ان يشار الى ان هذين النوعين من التجاوز انما يتحققان مع الشخصيات الاجابية التي تلقى لدى غادة تجاوبا كبيرا ، اما النوع الآخر من الشخصيات ، اي الشخصيات التي تمثل القيم السلبية ، فان تجاوز غادة معها يتمثل في تعاملها الشديد ، في كثير من الاحيان ، عليها ، وتركها لموقف الحياد المطلوب من المؤلف ازاء شخصياته ، خيرا وشريرا .

ان غادة تتعامل مع هذا النوع من الشخصيات كما لو كانت

تتعامل مع القيم السلبية التي تمثلها ، ولذلك فهي في الغالب ، لا تعرض لنا منها الا جانبها القاتم المرفوض ، كأن ليس للشخصية الا هذا الجانب ، ولا تحاول ان تقارب منه اقترابا حقيقيا . كما تفعل مع النوع الاول من الشخصيات — نطلعنا على مبررات مواقفها ودوافعها ، ولو من منظور الشخصية نفسها . وهذا كله يشعرونا ، نحن القراء ، باننا لا نقابل شخصيات حية ذات افكار او مواقف مرفوضة بقدر ما نقابل «نماذج» بشرية لتلك الافكار او المواقف ، على الرغم من تأكيد غادة — في بعض حواراتها — على ان «الفن لا يتعامل مع النماذج ، وانما مع بشر احياء يتفلسفون كل ما في الطبيعة البشرية من سمو وسقطات»^(٦٧) .

ومع ان قارئ قصصها ورواياتها لن يواجه صعوبة في العثور على كثير من هذه «النماذج» السلبية ، خصوصا في الوسط العائلي لبطلاتها ، الا انه سيلحظ ان عملية النمذجة تكون بالغة التسطح وعدم الاقتناع في بعض الحالات . وذلك عندما لا تكفي غادة بوصف الشخصية السلبية التي هي مدار الحديث ، بل تجسم الى ذلك سليات اخرى لا ارتباط لها بسياق القصة ، ماحية بهذا الفعل اية بارقة امل لدى القارئ في ان يعثر لدى الشخصية على اي جانب ايجابي . فدعني في قصة «جريمة شرف» ، تتمثل سلبية الاساسية في تقديمه اهمية شرف البنت على اهمية الارض وقيمتها ، ولذا لم يدر في خلد ان يحمل السلاح ويهارب الاسرائيليين دسعا عن الارض ، بل انشغل بمطاردة اخته في علاقتها مع «جول» الفلسطيني . بل غادة لم تكف بهذه السلبية وحدها ، بل وضمت اليها ان عليها كان اميا ويعمل بزراعة المخدرات (الحشيش) والاتجار بها^(٦٨) . واذا كان الربط بين اميته وفكرة الشرف التي كان يؤمن بها واضحا ، فاي ربط بين هذه الاخيرة والمخدرات؟

ومثل هذه النمذجة المسطحة تظهر ايضا في شخصية «الصائي» في قصة «سجل» : انا لست عربية» . فمشكلة هذا الرجل الرئيسية ، التي توتّم بها القصة ، هي ظلم الفلاح لزوجه وتعامله المتخلف معها . ومع ان غادة قد عرضت في القصة كثيرا من مظاهر هذا الظلم والتعامل المتخلف ، دون ان تعرض ايجابية حقيقية واحدة لهذا الرجل ، الا انها ثبت اننا لا تكمل «النمذجة» ، فاقناعات «الصائي» الى سليات اخرى مثل تعاطي المخدرات والخمر ومعايشة العاهرات ، واخيرا دعت الى اجبار زوجته على ارتداء الحجاب «الاسلامي»^(٦٩) ، مع ان شخصيته لا تتناسب مع التفكير في اي شيء يمكن وصفه بأنه «اسلامي» .

لكن الانصاف يقتضي ان يشار هنا الى ان غادة قد حالها التوفيق ، بدرجات متفاوتة في التعامل مع مجموعة من

الشخصيات السلبية في قصصها ورواياتها، بحيث يشعر القارئ بأنه أمام نفوس حية - وليس أمام نماذج جامدة - لها سقطاتها، ولديها أيضاً ما تثير به هذه السقطات، وقيل كل شيء لها مشاعرهما الانسانية. ومن هذه الشخصيات: الساحر وطفان وليل السباك ونديم الغفر وكفى في «ليلة المليار»، ورتيف في «آثار الاحتشار» وهي إحدى قصص المجموعة الأخيرة «القمح الربيع».

الهوامش

- (١) - رولان بورنوف وريال أوتيلي: عالم الرواية، ترجمة نهاد التنكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ١١٨.
- (٢) - غادة السمان: عيناك قدري، ط ٥، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٦.
- (٣) - المصدر نفسه ص ٨١.
- (٤) - غادة السمان: لا بحر في بيروت ط ٥ منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٨، ص ٧٤.
- (٥) انظر مثلاً
- عفيف فراج: الحرية في ادب المرأة ط ٢ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨٧ و ١٠٤ و ٥
- رياض عصمت: الصوت والصدى دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٤٧.
- شاكرا الفايبي: فض ذاكرة امرأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠، ص ٢٥٤.
- حنان عواد: فضاء عربية في ادب غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٥٢ و ١٦٥
- (٦) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٠.
- (٧) - المرجع نفسه ص ١٧.
- (٨) - غادة السمان: البحر يحاكم سمكة، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٠٥.
- (٩) - غادة السمان: عيناك قدري ص ١٦.
- (١٠) - المصدر نفسه، ص ١٠٥.
- (١١) - غادة السمان: لا بحر في بيروت ص ٣٦.
- (١٢) - غادة السمان: ليل الغريب ط ٧ منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٢١.
- (١٣) - غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، ١٩٨٩، ص ١١.
- (١٤) - غادة السمان: لا بحر في بيروت، ص ٨٨.
- (١٥) - غادة السمان: ليل الغريب ص ٥٥.
- (١٦) - غادة السمان: رحيل المرأة القديمة ط ٦، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٥.
- (١٧) - غادة السمان: القمح الربيع، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٢٠.
- (١٨) - غادة السمان: رحيل المرأة القديمة، ص ١٩ - ٣٢.
- (١٩) - غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، ص ١٢.
- (٢٠) - غادة السمان: كوابيس بيروت، ط ٧ منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٠٠.
- (٢١) - غادة السمان: القمر الربيع ص ١٨٨.
- (٢٢) - غادة السمان: ليلة للمبار، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٦، ص ٥٩.
- (٢٣) - المصدر نفسه، ص ٢٢٨.
- (٢٤) - غادة السمان: القمر الربيع ص ١٤ و ٢٣.
- (٢٥) - حول الزمان النفسي انظر مثلاً: هانز ميرهوف: الزمن في الادب، ترجمة سعد زروق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١١ - ١٠.

- (٢٦) - غادة السمان: كوابيس بيروت ص ٨.
- (٢٧) - المصدر نفسه ص ٢٢٠.
- (٢٨) - المصدر نفسه ص ٣٢٧.
- (٢٩) - غادة السمان: لا بحر في بيروت ص ١٣٥ - ١٣٦.
- (٣٠) - المصدر نفسه ص ١٢٩.
- (٣١) - غادة السمان: ليل الغريب ص ٣٥.
- (٣٢) - المصدر نفسه ص ٦٢.
- (٣٣) - المصدر نفسه ص ١١٦.
- (٣٤) - غادة السمان: القمر الربيع ص ١٧٦.
- (٣٥) - غادة السمان: ليلة المليار ص ٩٦.
- (٣٦) - المصدر نفسه ص ٢٥٦.
- (٣٧) - غادة السمان: ليل الغريب ص ١١٦.
- (٣٨) - انظر: ميثايل باختين: اشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٩٠، ص ٦.
- (٣٩) - غادة السمان: كوابيس بيروت ص ١٠٠.
- (٤٠) - المصدر نفسه ص ١٤٤.
- (٤١) - غالي شكري: غادة السمان بلا اجنحة، ط ٢، دار الطليعة بيروت، ١٩٩٠، ص ١٧٧.
- (٤٢) - ميثايل باختين: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٩٧.
- (٤٣) - غادة السمان: عيناك قدري، ص ٢٤.
- (٤٤) - غادة السمان: بيروت ط ٥، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٤.
- (٤٥) - غادة السمان: زمن اللعب الآخر ط ٥، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢٠ - ١٢٣.
- (٤٦) - رولان بورنوف وريال أوتيلي: عالم الرواية ص ١١٨.
- (٤٧) - انظر: رياض عصمت: بيروت، ص ٧٥، بين الذكرى والحدث والطمع، الآداب، العددان ٨ - ٧، تموز - آب، ١٩٧٥، ص ١٩.
- (٤٨) - رياض عصمت: الصوت والصدى، ص ٦٤.
- (٤٩) - راجع الرواية ص ١٣٦.
- (٥٠) - غادة السمان: الغريب ينهض كالطائر، ط ٣، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٩١، ص ٣٥٢، وقابل ذلك بما في «كوابيس بيروت» ص ٢٧٩ - ٢٨٠.
- (٥١) - ادب عزت: «كوابيس بيروت» المعرفة، العدد ١٨٢، نيسان، ١٩٧٧، ص ١٥٢.
- (٥٢) - عفيف فراج: الحرية في ادب المرأة، ص ١٤٢.
- (٥٣) - انظر: بوشو: بحث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيس، ط ٥، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٦، ص ٦٤.
- (٥٤) - غادة السمان: القليلة تستجوب القليلة، ط ٢، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥١.
- (٥٥) - مرسد شرود وأخيران: نظرية الرواية، ترجمة محسن الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨١، ص ٥٢.
- (٥٦) - «الانزياح بوزن» الشخصية في صناعة الرواية» ترجمة سميرة عزام، الآداب، العدد ٢، شباط، ١٩٥٧، ص ٣٣.
- (٥٧) - غادة السمان: رحيل المرأة القديمة، ص ٩٩.
- (٥٨) - المصدر نفسه ص ١٠٠.
- (٥٩) - بوجي ياسين وثيلى سليمان: الادب والايديولوجيا في سورية، ط ٢، دار الحوران، اللاذقية، ١٩٨٥، ص ٨٢.
- (٦٠) - غادة السمان: بيروت ط ٥، ص ٢٣.
- (٦١) - غادة السمان: القليلة تستجوب القليلة، ص ٢٢٤.
- (٦٢) - المرجع نفسه ص ١٩٨ و ٥٠.
- (٦٣) - المرجع نفسه ص ٢٧٦.
- (٦٤) - غادة السمان: رحيل المرأة القديمة، ص ٩٩.
- (٦٥) - غادة السمان: القمر الربيع، ص ٧٢.

آخر الملائكة دراما الراوي والمروي له

ياسين الخضير *

- ١ -

يمثل هذه البنية المعقدة والاشكالية أقام فاضل العزاوي بيته الروائي وهو يفتح نوافذه وابوابه للاتساع وللتقلص معا. مما يعني أن فن الرواية فيها ليس مما قيل - عراقيا - سابقا. وأنه يفتح على تجارب عالمية دون احتذاء أو تقليد، وفي الوقت نفسه تؤسس رؤية أسلوبية يمكن أن تقتفي وتنمو وتطور في تجارب فنية لاحقة فنمط رواية آخر الملائكة الفني، يمكن أن يتسع دائما بالكتابة والتفكير معا، على العكس من نمط الكتابة لرواية النخلة والجيران التي يمكن تقليدها أو الاحتذاء بها، لأن بنيتها وافكارها بنية أفكار روايات الحقب والمراحل التي تشكل الشخصيات فيها نواة لتطور نوعي لاحق، وكلتاهما مختلفتان عن فن الرجوع البعيد، التي لا يمكن استنساخها، أو الاحتذاء بها، لأنها قول فني مغلق، انحكم الى رؤية مؤلف عاصر أحداثا لا تكشف عن حقيقة أو مرحلة وإنما عن أزمة وجدت في تلك المرحلة تيعتبا هوية اشخاص يمتلكون فردانية عالية.

- ٢ -

ابتداء من الصفحات الأولى للرواية، يبرز الشانوي من الحياة ليعتلي خشبة الحدث والتفكير وليصبح المادة الأكثر حضورا في بنية السرد، وما للجزء الى ابرازه وتضخمه وجعله القيمة الأسلوبية الا محاولة الوصول الى الشكل الفني المشترك بين الشخصيات والأحداث المفترقة. وهذه الطريقة الفنية ليست هو مشترك وعام، هكذا تحولت حكاية فصل حميد نايلون من شركة النفط، من حدث مفرد الى حدث جماعي تلاقت فيه السن النسوة والشيوخ والأطفال، وحاكوا على منوالها حكايات أخرى، موسعين من حدث ثانوي بسيط، ليصبح القضية الشعبية التي حركت الناس لاحقا ضد الانجليز - فكلمة نايلون التي ألصقت باسم حميد لتصبح صفة ولقبا له، جاءت من جورب النايلون الذي أهدها الى زوجة الصاحب الانجليزي طمعا في جسدها بعدما شاهداه عارية في بحيرة الحبانية ومضاجعة لمن تشاء من الرجال في خلوتها. الا ان هذه الرواية عن جورب النايلون، وما

تستجيب رواية آخر الملائكة، لفاضل العزاوي لطروحات الحدأة الجديدة في فن الرواية من خلال البحث عما هو انساني مشبع بالحلية، وما هو فني يهول بالمألوف الى نص مفتوح، وقارئها يشعر، ومن صفحاتها الأولى، ان العزاوي يعتمد البنى اللاواعية في التركيبة الاجتماعية - النفسية لشرائح مختلفة من الشخصيات ليس بينها ما هو متميز قبل دخوله بيت الرواية. وان هذه البنى اللاواعية بنى أسلوبية أيضا، حيث جمع فيها بين القول الشفاهي - أي فن الحكى قبل مرحلة العلم الفني - وبين أساليب الفن الحديثة - فن التداخل والتعاقب بين الأصوات، وتعدد الرواة، وتبادل المواقع بين الراوي والمروي له.. واذا ما أضفنا لما أحدثته البنى اللاواعية الاشكالية المكانية التي أنشأ فيها روايته وأعني مدينة كركوك فضاء واسعا لحركة الأحداث والشخص، ومحلة فجور مكانا معاشا وزمنا عموديا، ووعاء للأفعال اليومية المختلطة، يمكننا القول أننا بصدد رواية جديدة تجمع بين اللحمة دون أن تعتمد كليا، وفن الواقعية السحرية القائم على موروثنا الشفاهي والمعاش، دون أن تقع تحت تأثيره كليا. رواية تؤسس لفن الرواية العراقية قافية جديدة، فهي رواية نقلت بعد روايتي النخلة والجيران لغائب طلحة نرمان، والرجوع البعيد لفؤاد التكرلي. الأولى بنت بيتها الروائي على فكرة المجاورة والمحاربة بين الشخصيات والأفكار ضمن فترة زمنية معلومة ومحددة، والثانية تساوي أي الرجوع البعيد، التي بنت بيتها الروائي على هوية مرحلة وهوية اشخاص وجدوا أنفسهم مقدوفين دون مسؤولي في خضم اشكالية واقعية كبرى. أما آخر الملائكة، فتؤسس نمطا ثالثا لرؤية المجتمع، باعتمادها على البصر المشترك لكل الشخصيات المتباينة الأفكار والتجارب دون أن تلغي خصوصيتهم وفرداتهم، من خلال الكشف عن البنى الفكرية التي اقتسمت تاريخ تلك الشخصيات دون أن تختلط في عقولهم أو تجاربهم،

* كاتب من العراق

سببه من فصل عن عمله، ليس لها أي أساس من الصحة كما يقول حميد نايلون نفسه الا جورج التنايلون. وهذا ما جعل الحكاية تستطيل وتنتسج وتزداد ابهاما وغموضا. لأن ما تحت سطحها المباشر هو الذي حرك سكان محلة جفور لان يستنجوا على منوالها حكايات أخرى.

ان تطور بنية المهمل والمروي الشفاهي والنادر عن طريق تضخيمه والصاقه بمواقف كبرى يوسع من دائرة الاصاله والتأويل، والموقف الذي ينتج هذه الروايات المختلفة ان تحول فصل حميد نايلون من الشركة الى فعل جماهيري وفادة شعبية في أول مظاهرة ضد شركة النفط، يقوم بها عمال الشركة في كاور ياغي، ثم ما ينتج عن ذلك من مهاجمة السلطات المظاهرة وقتل عدد من أبناء المدينة.. ان وعلى الناس البسطاء بمواقف شركة النفط، والسلطات الحاكمة يرمز ذلك، كان عاديا، في حين أن ما يجري تحت سطح هذا العادي والمألوف غير ذلك، لقد فوجيء الناس بأنهم الرصاص والقتل وبدأوا يفكرون بطريقة أكثر جدية في المواقف اللاحقة، وان فصل حميد نايلون ليس من أجل جورج نايلون أهدها لزوجة صاحب الانجليزي، وإنما لاستشعارهم بوجود تنظيم سري داخل الطبقة العاملة. ان تطور اللاوعي الجماعي، يصبح وعيا وأداة لكشف آلية التعامل مع الآخر، وقد تمثل بشركة النفط، ومراكز الشرطة والحكومة وبعض رجالات الأمن.. وفي مراحل السرد اللاحقة نجد أن تقدم فن السرد في الرواية يقوم على توسيع هذه البنية القبلية والآنية من الحكايات الشفاهية والعملياتية. فقد تكون مثل هذه البنية ثانوية ومهملة، ومرتبطة بهموم محلية ضيقة، الا أنها تكشف عن محاربة جماعية دونما حاجة للبحث عن أسباب جوهريه لظهورها. فالأقناع، وهو أحد أهم مبادئ الوعي الجماعي لظاهرة ما نجده متوافرا في أي بنية حكاية شفاهية يتفق الناس على تداولها وإشاعتها، ولأن «آخر الملائكة» رواية وليست ديوان شعر أو قصيدة طويلة، فالسرد فيها هو البعد الفكري — الاسلوبي لافعال هذا الوعي. ان فنون النثر كلها تنتهي لهذا البعد الاسلوبي، مما يعني أن السرد — وخاصة في أرضيته الشفاهية — ليس شكلا فنيا خاصا بنوع أدبي — هو الرواية والقصة — فقط، وإنما بعده الاجتماعي الكامن في القضاء الحسن على حكاية أو فعل. فالسرد هو الشفاهية الجماعية للقول.

ان في تدوير البهم والمزول والثانوي، وجعله لسانا لعامة الناس يعطي لفن السرد فاعلية ملحمة حتى لو لم تكن الأحداث مأساوية وما اشراك عدد اكبر من الناس في صنع الحكاية، وانفتاح هذه الحكاية على زمن ومكان غير ذاتيين الا من خصائص السردية. وما حكاية زوجة حميد نايلون — فاطمة —

التي لجأت الى مختلف الحيل كي تحمل بطفل، واحدة من جماعية السرد. ففاطمة التي اقترعت زوجها حميد بأن ينأى عنها كل ليلة ولأكثر من مضاجعة في الليلة الواحدة، تقصص حكايتها عن بعد مشترك غير ذاتي وعندما لجأت بعد أن يئست من الحمل الى إمام جامع سني، لتستشير به بالأمر، ولما لم تعد المشورة ذات فائدة، لجأت الى إمام جامع شيعي، ثم الى إمام تركماني، وأخر يهودي، وعاشر تركماني، خالطة بين القوميات والأديان، ولما لم تنفع معها كل السبل، لجأت الى السحر والجن عليهم يحلون الرقية المسكة بقراب الارحام. ان التيار الحكائي لهذه الشعيرة الصغيرة والثانوية، لا يتسع لنتيجة حاجة فاطمة الى الحمل وإنما لأن حكاية فاطمة هي حكاية كل النساء، وهذا ما جعل الروائي يغفل فاطمة وحملها كله لاحقا، بعد أن أشبع حداثتها بغفلة الحكى اذ لم نجده يذكرها ولا يذكر طفلها ولا قصة زوجها الذي ينأى عنها، وإنما أصبحت الحكاية خلفية مرتبطة بالبيئة التي يسكن فيها حميد نايون، والأرضية التي يحتلها خضر موسى، والسطح الذي يطل على البرية حين يتطلع فيه برهان عبدالله، ان الكثير من البنى الثانوية يؤدي وظيفة صغيرة في مجرى حكايتي عام، ثم تهمل لتصبح نافذة على حدث ومكان أوسع. وقد يحتل خلال تصاعد ونمو عملية السرد موقعها بنى آخر.

ان تيار السرد النثري لا يتحور حول الجزئيات — خاصة في بنية الرواية الحديثة — وإنما يتفدى بها هو «ثانوي» و«جزئي» هي يعنى مسار، اما في الحكاية الشعبية فيصبح الثانوي مادة لحكاية أخرى.

لا شك ان الروائي وهو يجمع مفردات بيته الروائي قد آمن نفسه لان يبقى في المنطقة الوسطى، ونعني بهذه المنطقة، المواقع التي تتراوح بين بنية الجامع وبنية المقررة. المرتفع قليلا في سماء المدينة، والمنخفض قليلا في اعماقها، وما بقى من مواقع تجمع هي الأخرى بين الكوى والخرائب والمزارات والوادي المصري، والتلال، والخرن المجهور، والمقهى، والحمام، والبشر والزورخانه، والبيوت والقلاع. فمثل هذه المواقع الوسطى مكانها هي كل البنى المكانية التي تستقر فوق لا وعي مكان، هو المدينة — النفط. وضمنا فإن مثل هذه المواقع — سنأتي على تفصيلها — لا تنتمي الى الطبقات الاجتماعية العليا، ولا الى الطبقات الاجتماعية المرفوعة طبقيًا، كالعامل والفلاحين فليس في الرواية برجوازية أو رأسمالية، كما ليس فيها طبقة عاملة بالرغم من وجود عمال شركة النفط، وليس فيها فلاحون بالرغم من وجود المزارع والاعنام. كما لا توجد في المدينة بنية قومية، فالعربي الى جوار التركماني، وكلاهما الى جوار الكردي، كما خلت الرواية من أي التزام بدين معين، فالاسلام يجاور ويحلو المسيحية، ومعهم قنات دينية يهودية ويذدية،

كما توجد بنية سياسية - ايدولوجية كبيرة ، هناك سلطة الدين ، وسلطة الحكومة ، وهناك الشيوعيون والقوميون ، واللاميديون ، كما لا توجد بنية عمل قسرة . فهناك العمال ، والفلاحون ، والصوص والعاطلون ، والباغة ومتهن السحر والشعوذة.

يمثل هذا الخليط من التقسيمات الاجتماعية والسياسية بنى فاضل العزاوي روايته . وحاول من خلال هذا النثر المشتبك ان يؤسس رؤية كلية . ليس لدينة كركوك وحدها ، وانما للعراق كله . فكانت احداثه وشخصه ادوات لتجسيد الوعي المستلب بفعل قوى كامنة في ذواتهم بوصفهم غير داعمين لما يجري . وقوى كامنة في المؤسسات الدينية والسلطوية . الجامع والمقبرة ، والسلطة وشركات النفط . اما مادة هذا الوعي المستلب فهي الغرائبي والسحري ، والمثيولوجي ، واليومي ، والفنتازي . وكل ما هو غير محسوم من حكايات ناقصة ، او مستحدثة . ومن مقارقات واعمال عفوية . ولولا هذه الميزة الفكرية - الاسلوبية . لما امكن لفاضل العزاوي ان يكتشف ببعته الخلاقة والمولدة والممتلئة بكل ما هو معاش ومعروف واشكالي ، والا كيف يتحول موت عبد حبشي جاء صدفة لكركوك ، وسكن فيها ، الى ولي من اولياء الله ، ويصبح «قرة قول» اماما يزوره عامة الناس ، ومن مختلف البلدان ، ويقدمون له العطايا والهدايا . الى ان يصبح موته ، ومن ثم قبره ، حادثة تختلف عليها الآراء ، ومادة نقدية يسيل لها لعاب السلطة ورجال الدين . كما ندفع بالموقف ان يتولى امام جامع سنني ، هو الملا زين العابدين ، القادري شؤون مزار قرة قول ، ويصبح سادسا له يجمع الاموال . ويتفاسمها مع السلطات ، ثم لما تراكمت وكثرت ، حفر لها حفرة في بيته ، لا تصرف سرها حتى زوجته . ثم لما تراكمت اكثر اصبحت قوة تهدد كيان السلطات ، وتبعث على الريبة والشكوك ويهدان طالبات زوجة قول بباراهن من زوجها ، ولولا حيلة اللص محمد العربي . في الاهتداء الى مخايبه الكزن ، وسرقته بعد ان جن الملا زين العابدين ، واعطانه للتوار بقيادة حميد نبيلون الذين اتخذوا من التلال المحيطة بالمدينة مكانا لثورتهم ، التي ارادوها على غرار ثورة «ماوتسي تونج» الفلاحية الزافحة . اقول كيف يتحول موت انسان عابر وفاسق وسكير في مدينة اشكالية الى تكوين سياسي وديني ومادي يخلخل بنية المجتمع كله ، ويؤسس علاقات من نوع آخر غير علاقات العمل لو لم يكن المجتمع الذي يولد مثل هذه المظاهر مستودعا لان يتحول فيه العادي والمهمل والثانوي الى غرائبي وسياسي معا . والا كيف يتحول احسان دلي ، الى قط يمارس الحياتين ، حياة الانسان وحياة الحيوان ، وكيف يظهر الشيوخ الثلاثة لبرهان عبدالله وحده دون سائر الناس ليرشدوه وليدلوه . ومن ثم ليدعوه اسرارهم وافكارهم املا في مخلص جديد للمدينة من

شروها الملونة المخفية . الفصبي الذي نضج في وهج الاحداث ، تعامل الروائي معه كما لو كان صوته الخاص ، ماله الرؤية الجديدة لواقع خرب . صبي تعدد بنو الواقع ومشكلاته ، كما ان كانت هذه الرؤيا الثيمة التي تنهض صبيا من الرمد المعاش بعد ان يكون الخراب قد اتى على كل بقايا الامس . لعل جنكيز ايمتاتوف في روايته «الجبل الابلق التراكم نحو البحر» تشكل خلفية مثيولوجية لكل تعميم من هذا النوع .

ولو تعقنا في الابعاد المثيولوجية في الرواية لوجدناها شاملة ، للناس وللشايح معا ، فالصندوق الصغير يتحول من خلال عيني برهان عبدالله الى نافذة كونية يطل من خلالها على وادي الملائكة وادي الاعشاب ، والوادي المسحور ، وكان عالما آخر يخفي وراء عالم الواقع اليومي ، هنا يعيد القاص مثيولوجيا الحياة الشعبية المفترضة في حكايات «الف ليلة وليلة» ، التي ما ان تفتح بابا في مكان مجهول ، حتى تظهر لك مدينة جديدة ، وناس يدينون بدين آخر وعادات مختلفة . ولما تقفل الحكاية ، يعود البطل ثانية الى ارض واقعه وقد اشبع بالمتغير . هل كانت مدينة كركوك ، ومحلها فقور ، سكنا للبشر فقط ؟ ان الرواية لا تقيم حرصها الفني على لسان واحد ، ولا على بنية اسلوبية واحدة ، لقد استطاع لنا الجن والملائكة ، وصير الناس ملائكة وشياطين . فطار بهم من روسيا الى العراق ، وحملهم ما يمكن ان يتجاوزون به كل مفاسد السلطات ، حتى لاننا امام مثيولوجيا التقنية المعاصرة . واوضح ان الفقر صير دأما للسحر والعفاريات ، وان العرب والتركمان والاكراد والصيدين لا تفرقهم الهوايات ، بل توحدهم الاسحار والعفاريات ، وكان العالم السفلي وحده الذي يتحكم في شؤون المدينة والناس . ثم هذه المقبرة المنسية والمعلنة معا ، وما ان تشرع شركة النفط ، في شق شارع فيها كي تعد انبوب نفط لها ، حتى ينهض الاحياء من خلال الموتى ، وتصبح قضية المقبرة قضية سياسية كبرى . تطلب الامر زيارة للملك فيصل الثامن كي يمنح الشركة من شق الطريق . ثم هذا الفعل الكوني ، المطر الذي امحلت ارض كركوك منه ، طولا ، فكان نداء خفيا لاهل المدينة وشيوخها لان يقيموا صلاة الاستسقاء ، فإذا بالسماء تدر مياهها ، وليطفي سبيلها البيوت والطرقات ، وكأنه طوفان يغسل المدينة من آثامها المتراصة ، وليعلن ان الشرور تكمن في الخير ايضا . وفي الرواية عشرات الامثلة والنماذج التي يتحول المثيولوجي والشعبي والغرائبي فيها الى واقع ، تتقبله الالسن وتصوغ منه لغاتها المعلية اليومية وتنشئ من خلالها تصورها عن البنية اللاواعية المستحكمة بالناس وبالصفات الكونية معا .

ان الروائي الذي اقام روايته على هذا الخراب الروحي للمدينة وللناس معا ، انما كان يسعى لان يقيم على صرح هذا الخراب الشامل والطبق رؤى واقعية جديدة لواقع قابل لان

المهم في نوعي السرد السابقين أن المؤلف حدد لنا زاوية رواية الراوي للأحداث، فهو مشارك: يصف بموضوعية بعض المواقف، ويتدخل متلبساً بالشخصيات في مواقف أخرى، لاسيما وأن المؤلف - الراوي قد استبطن شخصية الصبي «برهان عبدالله» ليصبح المؤلف - معا، وهذا ما جعل أسلوبية الرواية مختلطة بين: ثلاثة أنماط من السرد: فهناك:

١- الراوي الاقدر: وهو ما يسمى بأسلوب الرؤية من الخلف، وغالباً ما تعتمد الرواية الكلاسيكية مثل هذا السرد فالراوي يدرك ما يدور بخلف الأبطال، ويصل إلى كل المشاهد عبر جذبات المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك المواقف البعيدة والقرية، وتداخل الأزمنة، ويسير الشخصيات ويقودها ويرسم مستقبلها. وفي الرواية شيء من هذا وإن لم يكن معتمداً، فهو - أي المؤلف - لم يترك كل شيء على عواهنه كما لم يحدد بالكمال مصائر الشخصيات، وهذا ما أتاح له الرؤية من خلف الشخصيات ومن أمامها، ومن موقع المشارك معها.

٢- الراوي الأدنى، وهو ما يسميه النقد بالرؤية من الخارج فالراوي لا يعرف ما تعرفه الشخصية: بل يعرف جزءاً منه. لذلك يعتمد على الوصف الخارجي والتعليقات وأحياناً الوثائق والمذونات، والأقوال وحكايات الآخرين عن... كما لا يعرف كل ما يدور بخلف الأبطال، ويقول تودوروف من هذا النوع من الرواة «أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا امراً اتفاقياً، والأغان حكيماً من هذا النوع لا يمكن فهمه»^(٧). في آخر الملائكة، لا يدمم مثل هذا الراوي وإن لم يكن حاضراً بأكملها، خاصة في المواقف التي يتحدث فيها عن الملكية، ونوايا الأحزاب، والتنظيمات، وأفكار رجال السلطة.

٣ - الراوي - الشخصية. وتسمى نقدياً الرؤية مع. وتكوين معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية. وفي آخر الملائكة شيء من هذا الراوي - توافق المؤلف مع برهان عبدالله.

في ضوء ذلك يمكننا القول، إن رواية آخر الملائكة تمتلك خصوصيتها الأسلوبية، وهي تتعدد رواياتها وتنوع أشكالها وأساليبها، إنما كان الأسلوب الأكثر ملاءمة للكشف عن أحداث اجتماعية، عشنا بعضها تعرقنا ما يتصل منها بنا. وجهنا بعضها ففروا لنا غريماً. وقرأنا عن عاشها بنفسه، فروى لنا ما لم نعرفه أو نجهل. إن طبيعة الأحداث في المجتمع العراقي، إذا ما وظفت في رواية ما، لا تستوعبها ضمائر الراوي المفردة، ولعل هذه الميزة الآتية إلى الرواية من المجتمع وحدها تستحق من النقد تأملاً خاصاً. ففيها نرى وجهاً آخر من وجوه السرد لم توفره لنا كتب النقد الأدبي التي أقامت قوانين السرد فيها وفق نتائج مجتمع آخر. لعل النصوص الأدبية الحديثة شأنها مثل الحكايات لدى الشعوب التي لم تستوعبها وظائف

يتعايش مع المهلل والثائوي، وقابل لأن يؤسس فوق رماده مدينة خالية من الشرور، لكن مسعى الروائي هذا قد انتهى: بأن الزمن وحداثته، من القوة والجبروت ماتحول إلى الأمان الذي تشرب بها برهان عبدالله إلى أحلام مؤجلة.. هكذا يقرر في آخر الرواية بعد أن يطبق عليه الجيمع الهرب إلى السماء، مصطنعاً من يديه جناحين، منقذاً دفتره وكلماته وقلمه وآماله، وأحلامه من الموت والفساد.. ولكن هل كان الهروب، خلاصاً.. ربما لا تكون الأفكار دائماً لصالح النوايا.

- ٣ -

الفنية وأبعاد السرد

عبر من يصلنا خطاب المؤلف: عبر الراوي الكلي العلم، أم عبر الراوي - المؤلف، وهل كان الراوي صوتاً واحداً أم أصواتاً عدة؟ وهل كان الراوي مجرد شاهد يتتبع مسار الحكى أم أنه كان مشاركاً في صياغة الحكى؟

الملائكة ليس ثمة نفاذ أسلوبى، مرة نجد الراوي كلى العلم وهو نسخة من المؤلف، يتولى السرد عن كل صغيرة وكبيرة ويقدم المعلومات كما لو كان إلهاً.

في الحقيقة أن الهدايا الكثيرة التي كانت تقدم إلى الضريح ويستلمها الملازمين العابدون القادري لنفسه كانت من التنوع بحيث يصعب حصرها - ليرات ذهب، وقللاد جواهر وأسورة فضة وساعات نادرة من الصين، وتحف من سوريا ص ٢١٤، وهذا النمط من السرد الموضوعى كما يقول توما تشفسكي «يكون المؤلف مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال»^(٨). وتمدنا ثقافة المعلومات التي وردت في المقتبس، بأسلوبية التفضيم. فهناك الذهب والجواهر والفضة، وهي معادن نفيسة وغالية، وهناك الصين وسوريا وبلدان أخرى، وهي أماكن قصية بلغها أهمية قبر قرعة قول.

وهناك الراوي الذاتي، الذي يتولى سرد الحكاية ولكننا نتتبع الحكى من خلال عيني الراوي. فالراوي هنا عين كاميرا ليست حيادية، لا تنقل فقط وإنما تختار الزاوية التي تصورها، وبالطبع ثمة مؤلف يحرك هاتين العينين للراوي:

«كان ما قاله الملازمين العابدون القادري للمفوض حسين الناصري، عن عدم وجود شيوخين في محلة جعفر هو فوق كل شبهة أو ريبية. فلم يكن ليوجد في هذه المحلة أحد من الكاكائين ذوي الشوارب الكتك والتي كانت العلامة الوحيدة التي تدل على الشيوعية في المدينة، خلال فترة الحرب العالمية الثانية» ص ٧٢.

نوعية هذا السرد مختلطة، مرة مع الشخصية، ومرة خارجها. وهذا النوع من السرد يلائم الرواية ذات البطل الاشكالي، مثل «آخر الملائكة».

فلاذيمير بروي فراح نقاده يقرّحون وطلائف جديدة او يفسلون الوظائف السابقة ، هذا ما فعله بارت وجيرماس وبريمون وغيرهم. فالنصوص الابداعية ، ومنها آخر الملائكة ، تؤسس ارضية اسلوبية لمثل هذا النوع من التواصل بين الرواة.

وكان الكثيرون منهم يعولون في الحقيقة على ما يمكن ان يقوم به خضر موسى الذي راح بعضهم يلقبه بالباشا اعتبارا [هذا حديث الراوي عن الناس الذين اعتمدوا على خضر موسى في حل مشكلاتهم].. وهو لقب استكره خضر موسى بشدة ، مؤكدا لابناء محله ان الناس سواسية كاسنان المشط، وانه لا فضل لعربي على اعجمي الا بالقوي. [هذا الحديث للراوي، هو استيطان لشخصية خضر موسى فاستعار لسانه]، وكان خضر موسى يدرك هو ايضا ان ثمة امحاننا ينتظره ، وان عليه ان يجتاز هذا الامتحان بنجاح [يعود الراوي ليتحدث عن خضر موسى من الخارج] فاذا كان الله قد من عليه بفضل ومنحه هذه الرتبة العالية بين ابناء مدنيته، فعليه ان يثبت لهم الاّ، انه جدير بكل ذلك ، ولكن موضوع الاتصال بالملك كان يقلقه. [هنا يصبح الراوي هو الشخصية تارة ومنفصلا تارة اخرى].^(٣٦)

يعطينا اسلوب فاضل العزاوي انطباعا اوليا ، بأن تناوب الرواة وتداخلهم ، مسألة اجتماعية — فكرية قبل ان تكون اسلوبية مجردة من الدلالة. فالتداخل بين الراوي والشخصية يمنح النص افقا تناوبيا يوسع من دائرة التأويل. ولذلك لا نجد رواة عدة منفصلين يروون لنا الحدث من وجهات نظر عدة، وانما هناك شخصية محورية للراوي تتوزع حسب درجات شدة وانخفاض الحدث.

نخلص من هذا كله للقول على ماذا تشيد الرواية ببيتها الفني؟ على المؤلف — الراوي الذي يبلغنا كل صغيرة وكبيرة وكأنه إله صغير يدس انفه في كل صفحة من صفحات حياتنا الاجتماعية؟ ام على اكتشافها لنمط من الشخصيات ، مختلفي المواقف والافكار، وجدوا صدقة في مرحلة تاريخية، متعددة الافكار والحالات ، فكان وجودهم اشكاليا بعد ذاتها مما يعني ان الكتابة عنهم طريقة فنية لاهياء تلك الاشكالية، وفي رأيي ان الرواية لا غرض آخر لها الا تنبيهنا الى ان للحياة المعاشة حقيقة لا تدرى من خلال كتب التراث والتاريخ والمذونات الدينية والسياسية. فتاريخها المعلن ليس الا نافذة لتاريخ اوسع كامن في اعماق المدينة والناس، وانه يستعمل كيانات لا مرئية تمارس دور القيم والتسلط بلغة الحياة اليومية.. وان هذه الحياة لها شرائعها وقوانينها وسلطانها وميثاقها، ولذلك لا يكشف عن هذا التاريخ بالادوات الفنية العادية، وانما بادوات جديدة قادرة على المزج بين المفترقات، مستخدمة المفارقة اسلوبا للوقوف على جانبي الحدث المعاش والمخفي، هذه الادوات لا تستعار ايضا

ولا تستحدث وانما هي جزء من هذا التكوين الكلامي المعاش الذي يمارسه الناس ويمتلك تراثا وعقفا ايديولوجيا. فهي وحدها — اي الادوات — القادرة فعلا على التنقيب عن الأثار الحقيقية التي تراكمت عليها الاحداث والايام واصبحت راسية في اعماقها، بحيث لا يمكن رؤيتها واستنساخها الا باستعمال الغرائبي والفريد ، والخاص والنادر لاعادة تركيب ما اختلف وما اتفق عليه الناس بطريقة يقول الروائي من خلالها ان ما مر واندر ما يزال يتحكم في حياة وسلوك الناس ومن لهذا الذي مضى مدنونا والآخر غير مكتوب ، وانما هو جزء من اوعي جمعي يتحكم بمصائرنا المقبلة. لذلك لا تنقص الرواية عن الصوت المتكامل بالاضافة الى ان لكل فصل روايته، او صوته الخاص، الفصل الاول حميد ناليون ، وهو شخصية مستبطة، الفصل الثاني كان الراوي فيها المؤلف، روى لنا حلة جفور وما يحدث فيها، عن غرائبها وخصائصها ، الفصل الثالث كان الراوي المؤلف — الشخص ، وكان عن لصوص جفور ودورهم في جفور.. تداخل بين فصلين ، في الفصل الرابع كانت الرواية عن خضر موسى ، والاسطورة والسفر ، وجمع الاموال، والغياب الدائم ، والبحث عما هو مستقبل ولكن من داخل السلطة. الفصل الخامس عن المقررة والمطلة عن الصراعات الخفية والمعلنة بين الدين والسلطة، وبين الناس والشرطة. عن انتهاك الفطال لحرمة الموتى والاحياء.. وهكذا بقية الفصول ويمثل هذا التناوب مسك الروائي خيوط لعبت الروائية ، وشدها جميعها الى بقعة مكانية واقعية واحتمالية، ومكثفة بذاتها بوصفها حمة في مدينة، ومنفتحة على بلد تشابهت احداثه. وكان الاحداث التي تجري في هذه البقعة المكانية قد صنتها قوى عمية، وسيرتها ايد غاشمة كونية وبشرية ، وثمة قدرية مبطنة تتحكم بمسار الاحداث. ولم يقف الامر عند التناوب بين الرواة في الفصول ، بل ان لكل فصل ثمة خصوصية اسلوبية. فنحننا يكون الراوي مفردا يطلب مناخ الحاضر وفعاله اليومية . فيكون السرد لساننا معاشا ، ورؤية عيانية مشخصة ، وعندما يكون الفصل بمحورية مكانية يظل على السرد فعل المثل الشعبي بصركة الزمان، وقد تداخلت فيه افعال خارجية ضالطة وافعال آتية مستحثة . وعندما يكون الفصل اخرا ، الفصل الثاني عشر.. يصبح كل شيء مستقبليا ، ثمة عماء كونية قد اطبق على المدينة والناس، وتحولوا الى اشرار بعدما كانوا بسطاء. لقد سلحتهم الممارسات السياسية بعدي عمياء لا تقتل الضحية الا بعد تعذيب.. عندئذ لا مناص من الهروب — الطيران — كما فعلت شخصيات الجميلة في مادة عام من العزلة ، تاركة البشر وسكان القرية بمستوى ارتفاع الاعشاب طائرة وهي تفرق بثوبها الابيض الجميل كجزء من بناء كونية جمالي، ان هيمنة البنية الشعرية على بنية الصوت الواحد للراوي ، كانت سببا فنيا شد الروائي به اوصال عمله

أن تكون حلقة وصل مع كل المواقع . معاً حداً بها أن تكون مدينة تختلط فيها كل القوميات ، وكل الديانات ، وقد منحها النفط الذي اكتشف مبكراً شيئاً من الاستقلالية ، مما جعل سكانها عراقيين وغير عراقيين : بعضهم من الأرمين ، وبعضهم الأتراك ، ولأنها المدينة التي تقع على حافة الدولة العثمانية بعد أن ضمت هذه الدولة ولاية الموصل لها ، فقد منحها هذا الموقع هوية المدينة للواجهة . وما تزال كركوك المدينة الأكثر إشكالية في البنية الديموغرافية والجغرافية للعراق .

يمثل هذا الفضاء الواسع والمشتبك ، أمام العزائي بيته الروائي فيه ليتغذى من كل موروثه وأفكاره والتباساته ، لكي يجعل من هذا الفضاء محسوساً ومعاشاً . اختار مكاناً معيناً ، ومحدداً ، هو محلة جفور ليقوم عليها هذا البيت . وقد اتساح له المكان والفضاء أن يترك في التواريخ وفي الامتنة والأمننة ، فاختلط لنفسه رؤية ينهض بها كل أجزاء الفضاء من خلال أي حدث يحدث في جفور - المكان - وهذا ما حدث عام ١٩٥٧ عندما ضرب عمال كاربواغي ضد شركات النفط ، وسقط منهم من سقط قتيلاً برصاص الشرطة والشركة .. كما هو الموقف نفسه الذي جعل به كل كركوك عندما عمدت الشركة إلى شق طريق وسط المقبرة .. أن فاعلية المكان الجزئي الذي يحرك فضاء واسعاً ، هو الذي جعل الرواية تعصم ما هو خاص وشعبي ومثولوجي ، وتجعله عاماً . ومقبولاً من قبل الجميع ، وهذه الفاعلية جعلت الانتماءات الدينية والقومية والاثنوية ثانوية وغير فعالة رغم مما عرّف عن هذه الأوتار من موسيقى الدم والمطافير .

بدءاً يمكن تقسيم المكان في الرواية إلى قسمين كبيرين .

١- فضاء الرواية . ونعني به مدينة كركوك كلها ، بجغرافيتها وسكانها .

٢- مكان الرواية ، ونعني به محلة جفور والامنة الفرعية المنتماة من فضاء المدينة .

يعطينا فضاء الرواية إحساساً ما بالوطن ، سواء أكان هذا الوطن مدينة لم يلد ، وميت الإحساس من أن هذا الفضاء احتوى أحداثاً أعم من مساحته ، وأن ما جرى فيه جرى في مدن أخرى ، كما أن هذا الفضاء المحدد - كركوك - لا يستخدم لغة خاصة بسكانه ، إنما لغة تعميمية وبعيدة عن الحالة لأي ذات ، حتى ذات المؤلف نفسه .

وخلال تعامله سردياً مع فضاء المدينة منحنا وفقاً إشكالياً عاماً ، وإن اقتصت به ، ذلك هو توصيفاتها الجغرافية والديموغرافية ، فاستخلصنا نتيجة مفادها أن المدينة - الفضاء - مدينة البهويات المتعددة ، والأصوات المتجاورة ، والأفكار الراسية في أعماقها . ولما تم له تحديد هويتها العامة والخاصة ، جعل منها فضاء كلياً . فضعنا

اللفني بطريقة فنية جديدة ، هي اختفاء فاعلية الصوت المفرد للشخصية في فاعلية الصوت الشعري للأحداث . فالشخصية عند فاضل العزائي تبقى ناقصة مهما أحققها بذات المعلومات والممارسة اليومية . وأن مسار الأحداث هو الذي يولد ميزات جديدة لهذه الشخصيات ، كما أن هيمنة الغرائبي والمثولوجي ، لا يجعل من أي شخصية مكثفة ومستقرة ، أن سلطة اللاوعي الجمعي تمارس حضوراً غير مرئي على الأفعال وتصرف كل الأشخاص ، فبدوا لنا حاضرين وغائبين ومهمين وثانويين .

لا شك أن نسبة الحقيقة هنا ، تكشف عن نسبة البناء الفني ، فتمتة فصول متماسكة البناء الفصل السابع ، وتمتة فصول طويلة على أحداث صغيرة . الفصل الحادي عشر مثلاً ، فالرواية لا تسير بوحدة بناء متماسكة ، لكنها تكشف عن روح مهندس يستخدم أدوات بدقة بحيث لا تضع منه خيوط اللعبة الروائية . وهذا ما يجعل المؤلف يبتعد عن اعتماد أحداث مسيقة ، أو شخصيات مهياة ، كل أحداثه تتم خارج الرواية ، وما أن تدخلها حتى تحدث هزة غير اعتيادية في سلوك وأفكار الناس . أحزاب العمال والمجزرة والمقبرة ووصول أخوة خضر موسى بعد غيابهم ٤٠ عاماً في روسيا ، والبلد عن الدرويش ، والمظاهرات ، وقبر قرة قول ، والسفر إلى بغداد لمقابلة الملك ، أو مد الثوار بالأموال التي جناها الملا زين القادري بعد موته . أو لطر الفاضل ، أو الظلام الذي عم القرية والمدينة ، أو تحول عزرائيل إلى درويش يرافق الأحياء في رحلاتهم اليومية . أو السجل الممدد الذي دونت فيه كل التواريخ . أو مسمى برهان عبدالله لا يكون «عرفة» جديد . وطريقة فاضل العزائي في الكشف عن السياسي من داخل السياق العام للمجتمع ، وليس من داخل ينسب أيديولوجية مفترضة أو مقحة . لذلك جاء السياسي عنده هو شعب بالغرائبي والساذج أحياناً ، والساذخ في كل الأحيان ، حتى لتحسب أن رؤية المؤلف لأحداث مجتمعنا العراقي ، لا تخلو من السخرية والمرارة ، فالأيديولوجيا تولد من الفطرة ، وليس من الوعي ، والا كيف يكون اللص ثائراً ، وأموال قرة قول ، تمويل للثوار ، وأفكار حميد نايون ، وبعض الشبيبة من رياضيين الزورخانة ، نجا سليم ، وفاروق شامل وقادة للثورة المرتقبة .

- ٤ -

البنية المكانية للرواية

لم يكن اختيار الروائي لمدينة كركوك ، فضاء مكانياً واسعاً ، وزمناً متراكماً ثقيلًا ، مجرد اختيار لحين طفولي ، بوصفها مدينة الروائي ، وإنما يجيء اختيارها بوصفها فضاء جغرافياً للمدينة الاشكالية ، فهي المدينة التي لا تنتمي لوسط العراق أو شماله أو جنوبه ، مدينة قرض موقعها الجغرافي - الاقتصادي

مجرد جغرافية اجرى عليها الروائي احداث روايته، ولما كانت جغرافية حية ومولدة، بل ولجدها البؤرة التي ولدت السرد كله، ولنبتا بمعانيه للكان كله من خلال هوياته:

وأول ما نلاحظه، ان مكان الرواية، كان ذا طبيعتين جغرافيتين:

الطبيعة الاولى هي: المواقع الافقية المسطحة والواسعة.

الطبيعة الثانية هي: المواقع العمودية، العميقة والضيقة.

أمثلة المواقع الاولى: فضاء المدينة، وفضاء محلة جفور، وما حدث في الشوارع والقاصي، وعلى مشارف المدينة من مظاهرات ومصادمات، وما حدث في البقع المنزوية المظنة، بيت ارملة قرة قول، وبيت ملا زين العابدين، وبعض مواقع المدينة الاخرى، كمخفر الشرطة، ومجلس الادارة المحلية، والطريق الموصول الى بغداد، وحديقة قصر الزهور وكل مكان له هوية تصميمية.

وامثلة المواقع الثانية: البشر، الزورخانه، السرداب، الصندوق العجيب الجمال، المقهى، الجامع، القلعة، الدكان، الخربة، بيوت الدعارة، المخزن للمهجور، بيت حميد نايلون، علية برهان عبدالله، الوادي المسحور، وادي الاشباح، المقبرة، بيوت الجن، مخفر الشرطة، الكهف، پمر الجبال، المزار، اضرة الاولياء، المغارة، الامكنة الفراغ، الحفرة، القبر... الخ.

فرضت هذه الامكنة افكارها، فامكنة السطح، الفضاءات، كانت مسرحا لافعال التدمير. كل احداث الرواية التدميرية حدثت في الامكنة المكشوفة. معركة كاورباغي - معركة المقرق - فصل حميد نايلون من الشركة - اضرب العمال - المطر الذي غسل المدينة من ادراجها ثم مرها بسبيله، هيمنة القوى العمياء على ممارسات الجنس والسياسة معا، الوعي الناقص مشكلات المجتمع الآتية، الالابالية التي يواجه الناس بها ما يحدث لهم القدرية المطبقة على الناس في ارجاع كل الحوادث الى مشيئة الله، هيمنة الجامع على وعي الناس، العمل اليدوي البسيط الذي كان رزقا لبعض، بينما يفرش الشوارع والمقاهي العاطلون عن العمل، العودة الى المطلق الكونية في قياس افعال الناس اليومية، الايمان بالسحر والنسخ والحلول، الايمان باقتسام الارض بين الانس والجن، التصور الساذج عند الناس عن التاريخ وكيفية مناصته من قبل قوى مجهولة، التداخل بين الناس واشيائهم بحيث تتحول قضية ملهى الهواة الليالي الى مظاهرة ضد الشيوعية، استقبال الناس لبعض الشعارات بدون وعي، اعتماد ثقافة القطيع في تبليغ رسالة الدين او السياسة، تحويل الوهم بالاولياء الى حقيقة... الخ.

كل هذه الافعال التدميرية حدثت في فضاء المدينة. ويعطينا هذا البعد المكاني للفضاء. ان الامكنة غير المعلنة، وغير المحسومة الهوية الاسمية، لا تمنحك الا افقا لا حدود له للافعال، بحيث يمكنها ان تقتزن بالاقامة البهيمية والاولياء والثروة وغالبا ما تتفق هذه التيمات الكلية مع الفضاء بوصفها معا غير مسميين بدقة.

هويات الامكنة وفضاءات آخر. فاذا كانت الاحداث تتصل بمعارضة الحكومة وشركة النفط والسلطات المحلية، اختلط له مكانا داخل وخارج المدينة دلتل من خلاله على هوية هذه الاحداث واهدافها، واذا اراد المؤلف ان ينشئه مقاومة او ثورة لجأ الى التلال والجبال المحيطة بالمدينة، وكانها كل جبال العراق تتلا وتكسوفه. واذا احب ان يعطي للمدينة بعدا مثيولوجيا قديما، فرش له الوديان والسهول والروابي، وحاول من خلالها تضمين معنى للمدى والخلاء الواسعين كعمق لامكنة. واذا اراد ان تكون احدثاته بافعال دالة وعسودية اختار لها امكنة علامات، وامكنة مختصرة ومكثفة، مثل المقهى، الزورخانه، المقبرة، البيت، الخربة، للكهف... الخ. وفضاء من هذا النوع يخلق سرده وهذا ما جعل فعل القص فيها ينطلق من الفضاء وامكنة الكلية الى الداخل. ان المؤلف لا يقودنا الى مكان ليقول لنا عنه شيئا، وصفا له او حادثه فيه، وانما يقودنا الى امكنة تولد سردها. وتقلل حدثها، وتوسع من دائرة القول فيها، فغرفة الصبي برهان عبدالله، ... العلية - او وادي الاشباح او الصندوق المسحور، او خربة الشيوخ الثلاثة، ما كان للروائي ان يصفها او ان يقدمها لنا بتفاصيلها، وانما جعلها تستنتج ذاتها من خلال ان ما يحدث فيها يمتلك عموميتها، وليست خصوصية، ان فاعلية الامكنة - الفضاء - تكمن في دقة تسميتها وليس فيما تحني اشكالها.

اما تعامله مع امكنة الرواية، ونعني بها محلة جفور ومقرعاتها فكان هو الفعل بعينه، ففي هذه المحلة، اختلط للكان بالناس، والناس والمكان بالاسماء وجعل كل اسم منها هويته. ما يميز الامكنة في الرواية، ان الفعل كان يؤسس فيها ثم يخرج بعد ذلك الى فضاء المدينة.

الا ان هذا الفضاء، وهذه الامكنة تدخل في علاقات متشابكة بحيث لا تستطيع ان تنسب أي فعل بالكامل الى مكان ما دون فضاءه، فشركة النفط، وبالرغم من ان المؤلف لم يجر فيها أي حدث مباشر، الا ان ثقلها كبير على فضاء الرواية وامكنتها، فهو مكان ذو سلطة قساعة ومؤثرة، وفيه يتم مسك خيوط اللعبة من طرفها الآخر، فما كان من كركوك - فضاءه - ومحلة جفور - مكانا - الا الاطراف المنتسبة لافعال الشركة الخفية. وقل ذلك بشأن القصر الملكي في بغداد، فهو لم يكن مكانا مؤثرا في سرد الرواية، ولكنه ومن خلال متعلقاته بما منحه لخضر موسى من جاه وسلطة معنوية، كان مكانا مؤثرا في تحريك احداث الرواية وتفعيلها، كذلك هو شان الجبال التي لجأ اليها حميد نايلون ومجنوده. الامكنة المرتبطة بالفضاء - المدينة - كانت مولا لسياقات السرد، وفاعلة في تحريك المناخ العام للنص. فلا ترى لوحدنا وانما من خلال امتداداتها واستقبالها لافعال الامكنة الاخرى، ان فاعلية مراكز الشرطة في المدينة، لم تكن الا فاعلية الهنسي الوسطية بين قطبي الناس والسلطة. فكانت عرضة لان تكون محورا متراجعا بين فضاء المدينة وقواها الكبرى، وامكنة المدينة وما يحدث فيها يوميا.

- 5 -

إلا ان المكان في الرواية، بفضائه الواسع وامكنته المنتقلة، لم يكن

الآب نجد تأثير الجامع كبيرا . سواء يرسم منا سوف يحدث أو بالتطبيق على ما حدث وفي آخر الملائكة . يبدأ الجامع من الفصل الأول وحتى الفصل الأخير . حضورا وفاعلية ، وجودا مكائيا يرسم خطوط المظاهرات ، ومعنى فكريا يحدد مسارات القول والممارسة ، ولما انتهت السلطات الى اهميته استدعت منا زيين القادري لتحدث فاعليته الجماهيرية ، ولما ضعف دور الجامع ، بفعل ما تجاذبته الآراء المختلفة : السلطة والناس ، اخترق الروائي حجابيه الشعبي بصنع قبر لأحد الزوج ، وهو قرة قول ، الذي أصبح موته قتلا في مظاهرة ضد السلطة والانجليز بمثابة منحة السماء الى المدينة ، أسس الناس له فكرة الولي لترسخت في وعيهم وفي ممارساتهم ، ثم بنوا له قبرا . فرض وجوده على السلطات من خلال اتساع علاقته بالناس ، مما اضطر هذه السلطات الى الحاقه بالجامع من خلال تعيين ملا زيين القادري امام الجامع قيما على القبر ، ليتحول لاحقا الى مزار يفوق حضوره حضور الجامع نفسه بعدما بدأ الناس يقصدونه ويقدمون له الهدايا والعطايا . هذا التحول المكاني تحول فكري ، إذ كيف يصبح القبر بما يحتويه من أسرار غامضة قوة محركة وجماهيرية ، فالدين في مدن قلقة وغير مستقرة معرليا يرعان ما يصبح قوة فاعلة تتحول للعلاقة به الى علاقة ما بباطنية الناس فتصعب الاعماق — والقبور منها — أماكن صيانة لهم وتحولوا في وعيهم . وهذا ما نجده في الزورخانة عندما يقرن الفعل الرياضي — فعل الجسد — بالفكر ، كلاهما يتحور من قيوده : الجسد والفكر . فقد تحولت الزورخانة — ليس في رواية آخر الملائكة فقط ، وإنما في القربان — ايضا رواية غائب طعمة فرحان ، الى مكان اجتماعات وتأسيس للفكر التقدمي ، للتصميم الشيوعي في المدينة هو الذي كان يسير خفاء حركة الناس في اضراباتهم وفي مطالبهم وهذا ما جعل حميد نايلون وهو يبدؤ ثورته واللجوء الى الجبال أن يستشيرهم بالأمم فكان ردهم رفضا مبدئيا للأفكار الطفولية ويعني ذلك ضمنا أن الزورخانة مكان شعبي وخاصة بالمدينة أكثر استيعابا من أماكن أخرى خارج المدينة لوضع الناس وأفكارهم .

ولن تكون العين ، والصندوق السحري الذي يطل من خلاله برهان عباد الله الانساق الفاترة الى ذات الشعبية ليطل منها على مخزون الناس وأفكارهم القديمة ، وعلى كل ما هو مخفي وسري في حياتهم فما كانت من هذه الأماكن إلا أن تمده بكل تصور بما سوف يفعله ويقوم عليه ، وكان الأسرار الكامنة فيها لا تظهر إلا أن امتلاك قدرة الغوص في أعماق اللحظة ومكوناتها ، ومثل الغوص لا يتأتى لأي كائن إلا متى ما تواثرت فيه روح النبوءة ومهمة تغيير ما حوله . قد لا تتلامم الأمكنة دائما مع ساكنيها فقد تتجاوز بعض الأمكنة السرية والعميقة الحياة المعاشة فيها بما فيها أشخاصها ولا تتكشف إلا لمن امتلك سرها . هكذا تكون المراقق كلما تعمقت الأماكن بوجودها ، تطلبت أفكارا أصغر . وهذا ما دفع فاضل العزاوي الى اعتماد ثيمة الغرابة في ظهور شخصياتهم وأفكاره . فكلمنا مرت المدينة والمحلة بكارة صعبة هيالها من أعماقها متفدلة . وتعود بنا هذه الظاهرة الغريبة الى بنى الحكاية الشعبية التي لا تترك الناس في حيرة عندما تصل الأمور الى

يمتدح فضاء المدينة احساسا عاما بأن مايجري فيه ، يمتلك خصوصية وطنية ، وهوية عراقية عامة ، لعل هذه الثيمة الكلية ، هي التي تمتدنا قريبا مع فضاءات عالية أخرى ، قيامكناك لن تستمتع أجواء القاهرة ، أو بيروت أو باريس أو أي مدينة أخرى ، فتجد فيها ما يتلأم مع فضاءات المدن العراقية ، لكنك لا تستطيع استمارة أمكنة قريه واكادند . ولا خان الخليلي ، ولا حارة الخدران ، ولا زقة دمشق أو بيروت ، ولا بيوت الخرطوم أو الجزائر ، أن مثل هذه الأمكنة تتلصق بالجلية لتحمل الهوية الانسانية ، فالأمكنة الضيقة ، المسماة ، أو حاملة العلاقات المحلية ، وحدها التي تصون ما تدمره الأمكنة — الفضاءات — . لذلك نجد كل أفعال الصيانة في آخر الملائكة ، تمت من داخل الأمكنة وليس من فضاءاتها ، أي من المواقع العمودية ، والعميقة والضيقة ، والغائرة في أعماق المدينة وحواقيها .

إن يمكننا القول ان السطح ، والأماكن الفضاء ، لا تحدث فيها الا الافعال التدميرية . تلك التي بها يكتشف الروائي المدينة ومجتمعها ، وهل بإمكانهم أن يراجها قوى التدمير الكبرى ، الأماكن الفضاء تثير الاسئلة . لأن السؤال نفسه لا يتكون الا في التعميم . في المدن بينما الاجوبة يائنه ، ومتعددة ، ومن اختصاص المواقع الدالة والمعلمة .

من داخل العلية ، بدأت خطوات برهان عبدالله ، بالمسير باتجاه الكشف عما يحيطه من اوبئة فكرية ، وتشكيل السؤال ثم من الملاحظة والمعايشة ، لكن تكوين الاجابة استغرق الرواية كلها ، فالتص باطن ايضا ، ومحلته جسر التي تنتفع وعيه فيها كلها باطن ايضا . فبالاضافة الى العلية التي يطل منها على الوادي السحري وعلى الاشباح ، هناك جفر لحظة ، وكوامها الخفية ، وبوابها التي تقود الى الدواوير ، ومخبئها التي تكشف عن التوبيخات الاولى في تشكيل التنظيمات السياسية ، — الزورخانة مثلا — وخلال فعل القص نجد ان اللحظة تلد اشخاصا كانوا مجهولين لتكشف بهم في مسار الرواية ليؤدوا دورا صغيرا ثم يخفون ، بهذه الاحتمالية العميقة يكشف الروائي ان الفعل الصياني يبدأ من الأماكن المخفية والعميقة .

وإذا ما تمثلنا دور الجامع ، وهو الآخر معطن ومخفي في آن واحد ، ننلس تأثيره من خلال ما يحركه في الشارع ، وابتداء الجامع معنلا اول الأمر يسلا زيين العليدين القادري وهو يدافع عن أعالي جصور امام البوليس بأنه لا يوجد بينهم من هو شيوعي ، بحجة أن لا وجود لذوي الشواب للكتة من الكاكائين ، حتى انتهائه بموقفه الحيايدي غير الملغل بمساندة ثورة حميد نايلون ، هذه النتيجة المنحصرة بالجامع — الزمن الديني ، واحدة من دواخل المدينة وإسرارها .

يمثل الجامع بؤرة المدينة ، فهو بالإضافة الى أنه مكان لتجمع الناس واداء فرائض الدين ، يتحول الى بؤرة توعية ، وفاعلية مباشرة مع الأحداث . سواء كانت تلك الأحداث لصالحه أم ضده . لأن تركيبة الجامع المكانية نفسها توحى بالعلو والانفاذ والقدم الديني ، والسلطة المرتبطة بباله ، وبقوة القول والحديث ، وبقدرته على توازن المواقع بين السلطة والناس ، بوصفه المكان المشترك . وخلال تاريخ

نقاط الجسم. فالنقذ الصباني كامن في عمقا المثلولوجي، حتى ولو كنا في عصر كله تكتولوجيا. أن أشد الأمور غرابة، هي الأمور الواقعية ولكن لا يمكن معانية الواقع بأدوات قديمة، فن السرد الجديد والحديث، يمتلك آليات معرفية جديدة قادرة على البحث والكشف عما هو مستور بعراى الواقع الصباني والمعاش. والا كيف يصحب ملك الموت شخصية حية ولها اسم ملا درويش، وترافق الوغد للسافر الى بغداد لمقابلة الملك فيصل الثاني، ولا يعرفه من الوغد الا خضر موسى الموكل بإدارة الوغد. وعندما يقابلهم الملك يقول له ملا درويش: ملك الموت - سنتلقى قريبا ثانية، وهي إشارة الى ما سيحل بالملك صبيحة ١٤ تموز ١٩٥٨، وبالفعل يقابل ملا درويش الملك كميل فدايق من قبله، معلنا له نهايته أقول كيف تصبح شخصية دينية - ميثلولوجية حية لو لم تكن المدينة بأعماقها الروحية مهابة لتظهر مثل هذه الشخصيات واختافها. ومنها الكيفية التي جاء خضر موسى بأشويه من روسيا بعد غياب أربعين عاما. وكيف نزلوا الثلاثة بمنظاد صنعتهم لهم للخبايا الروسية كيلا يمر بأي حدود أو قاطعي الطرق. وعندما نزلوا في كركوك نجد الوهم برجودهم. هو الحقيقة لقد الغام القاص ليركز لعله حول أفضال خضر موسى على المدينة.

إلا أن المدينة لا تبقى تحت هيمنة القوى الصبانية التي تنتبذ من أعماقها منقذة إياها من قوى للتدمير، وبما أن الرواية لابتدأت قوى تدميرية كبيرة وسفيرة، وسافقت سردها برون قسواها الصبانية ذاتها، نجد فن السرد يقودنا الى غلق السائرة ثانية لتبرن من بين الأحداث والوقائع نفسها قوى تدميرية أخرى أكثر عفا ودرية وفهما لا استجد والوقائع وملحتها، ولتكون هذه المرة قوى بأيدى أجنبية وملحتها، أسهمت ليس في تدمير ما ظهر من قوى صبانية وإنما في تدمير البلاد كلها.. هكذا تبدأ الرواية في بنيتها اللاحقة فنجد دمارا شاملا بقوى سوداء تعلن وجودها في مساحة المدينة، فاتحة السجون والمعتقلات، ومدمرة كل ما هو حي وقديم.. وإذ يظيب الروائي شخصياته - برهان عبادلة لفترة طويلة ثم يعيده الى المدينة فيرى أن كل ما كان أصبح دمارا وخرابا، وعندما يلتقي ملا درويش، يتسلم منه دفء، هو سجل تاريخ البشرية. ولانتهى ونشوءا ومن ثم موتها، عودة ضمنية الى فترات النعم والمحو الحضارية، وإذا بنا أمام برهان عبادلة وهو يكافح لوجده، سيلان قوى التدمير الجديدة، لتحصاره هي الأخرى بعد أن تخل عنه درويشه، وأصدقائه، ومدينته.

ويا للدرويش الماكر، لقد ترك كل شيء مفتوحا، لا يد أنه احتفظ لنفسه بدفتر آخر، يتضمن تكملة القصة، كل شيء انتهى الى أبيض مطبق على النقص والمدينة معا. وكان الغلام الذي خلق «هبة»، ينتهي «هبة»، وهذه هي الكلمة الوحيدة التي تركها ملا درويش مقروعة في دفتر المحو كله، وعندما وجد برهان نفسه محاطا بقوى التدمير الجديدة، وهي تطبق عليها المكان بقلته ورأى يديه تتحولان الى جناحين هائلين، ضرب بهما الهواء فارتفع عاليا، محلقا في السماء وغاب..

وقد لا يرضي الحل الذي لجأ إليه العزاي بعض الثوريين، لقد

- ٦ -

أعاد أميل حبيبي بطله بعد ظهور قوى التدمير في للمتشائل : أي الكهف ثانية، كهف القدس وأرض الأنبياء بانتظار اليوم الموعد، وأعاد نجيب محفوظ أسماء عييل في الحرافيش مشات اللرات متكررا حضورا ووجودا، وكان الديمومة هذه تولد احساسا ما بالبقاء، كذلك فعل في عرفه.. الا أن فاضل العزاوي مايزال مشدودا الى الحس الشعبي، فيقله لا يمكن أن يسحل الأعماق فأي مهدي منتظر، يشد انظار الناس الى الأسفل - الأعماق - لا مثل ما يقول المسيحيون عن صلب المسيح، وإنه مايزال يتجول في الجبلية، وإنما جعل برهان عبادلة مسيحا يحس اسلامي، وشعبيا يحفظ به الى يوم آخر، إذ أن كل الأبطال الشيعيين لا يموتون الا خارج الحكاية.

لا تبدو الرواية عند فاضل العزاوي الا طريقة لفهم الواقع، ولكن آلية هذا الفهم هي ما يخطف بها عن غيره من الروائيين العرب، وتتركز هذه الآلية في جانبين من جوانب العملية الفنية الأسلوبية التي يعتمدها، وقد أشرنا الى بعض خصائصها في صدر هذه المقالة، وخلق الشخصيات، وهو ما نحاول توضيحه هنا. والجانبان معا يؤسسان رؤية أيديولوجية تجمع بين فن الرواية بوصفها أيديولوجية لسانية من خلال السرد، وفن القول الذاتي للروائي الذي يخفي شيئا وراء مئات القائلين قبله، متبنيا أيديولوجيته من خلال احتكاكها لغيره. وهذا فن الأيديولوجيا المعاصرة، وهذا ما نتحدث به في الفقرة الأخيرة من هذه المقالة

والشخصيات في «آخر الملائكة» لوجدها قيمة فنية. فقد تكون يلصم ودم ومعرفه وقرابة، وتاريخ معاصر، لكنها في حقيقتها شخصيات مختلفة، جاء بها الروائي الى النص من خلال ثلاث بنى:

البنية الأولى: هي صدقها الواقعي بمعنى أن امتدادها الواقعي موجود ومعروف، لكن ما تخفيه من هذا الواقع هو ما يميزها عن سواها، فالشخصيات باهتزون، ومن أولئك الذين تشبهوا بهواء الواقع ومشكلاته، ثم لا لم يجدوا سبلا لتغييره وضعوا أنفسهم داخل حلقة السؤال، وبقوا كذلك.

البنية الثانية. هي غرابة وجودها كشخصيات معاشة ولها أسماء وهنا تكفل الروائي بتأليف هذا الجانب من الشخصيات، فازاح عنهم قشرة الوقائع اليومية، وأظهر لسانهم المختلف في الأقوال، والفى تاريخهم العام. ونتمنى الى تاريخهم الشخصي، وجعلهم يعيشون في مدينة لا تعرف الليل أو النهار، أو الضوء والظلمة. الأنا أو الآخر، وهنا بدأت هذه الشخصيات تظهر كما أنها نباتات خضر ومخلوقات غريبة وحقيقية تظهر وتختفي كما لو كانت ذكرى.

البنية الثالثة: فلسفية المنحى، فالروائي هيجل التفكير، لا يرى حدثا الا من خلال جذره وأفقه السلاج، ومثله متحرك، ليس هناك أي شخصية غير جدلية، كل الشخص ضرورة، وليس هناك أي شخصية غير متبها بها ولا تترك الشخصية مسرحها بدون أثر. هذه

ويعتمد فاضل العزاوي بنية لاواعية في اختيار محاور شخصوه، وهي البنية الثلاثية: فجدد شخصوه يتوزعون بين:

١ - الهوية الدينية: وممثلها ملا زين العابدين القادري، ويدور حولها شخصوس عدة، أبرزهم قرة قول أو الشيوخ.

٢ - الهوية السياسية، ومثلها حميد نايلون ويدور حولها جمع متنوع يميناً ويساراً ووسطاً خضر موسى والشباب الشيوعي.

٣ - الهوية الفردانية، ويمثلها برهان عبيداه.. ويدور معها وحولها جمع آخر منهم ملا درويش.

والهويات الثلاث ليست محددة بالكامل، فهناك تداخل بينها مما يمنحها حرية في الحركة والتغير، لكن النمط الثلاثي هو السائد في تركيبة هذه الشخصوس. ولا نعدم أهمية هذه البنية في جوانب أخرى من الرواية منها، ان فصول الرواية اثنا عشر فصلاً، وهو عدد ثلاثي أيضاً، ومنها ان اليهود التي مرت بها الرواية ثلاثة، ومنها ان القوى الخارجية الضاغطة ثلاث، هي السلطات الحكومية، والسلطة الدينية، والسلطة الانجليزية المظلمة بشركات النفط، ونلاحظ أيضاً ان كل شخصية قد مرت بثلاث مراحل من تكوين الوعي:

حميد نايلون من عامل في شركة النفط، الى مفصول منها، ثم الى قائد ثورة - حميد موسى. من راع الى منقذ لآخوته تاركاً السري، وسيطاً بين الدولة والناس، الى انجياز الى الثورة.

ملا زين القادري، من أمام جامع، الى قيم على قبر قرة قول الى رجل مجنون نقلته هواجسه عديم الجسد.

برهان عبيداه، من صبي متطعم كثير السؤال الى فاعل يكتشف ما تحت سطح البنية الاجتماعية السائقة الى مؤبدج لصور المدينة في الغد، ثم غيابه في فضاء زمني بعد تموله الى ملاك.

ملا درويش، الرجل المجهوم، من ملك الموت الذي لديه سجل الاحياء والاموات الى انسان عادي يشارك المدينة أفعالها، ولا يحقّق بالناس المحن يترك سجله أمانة بيد برهان عبيداه، مفتخياً مخلّفاً صفحات بيضاء تقمّمها كلمة «فجأة» وكان غيابه بداية لمدينة جديدة.

إن رؤية فاضل العزاوي للشخصية الروائية لا ترتكز من عناصر قارة ومعلنة، ان عناصرها تتشكل خلال التجربة تاركاً اللحظات العفوية - كماي شاعر - ان تمارس دورها في انبثاق شخصية ما او في تغيير مسارها، وهذه الطريقة الفنية تبعده كلياً عن اختيار شخصيات نماذج للأفكار، او للثقافات، او شخصيات منبثقة عن المؤلف مستعيرة صوته، او شخصيات جاءت للرواية من خلال دورها الاجتماعي او الفكري، فالشخصية عنده ليست وعاء لأي شيء خارج حدث الرواية الذي يتشكل هو الآخر بطريقة آتية، وهذا ما يمنح شخصوه حرية الوجود، وطاقه تعبيرية عما هو معروف وغير معروف، مانحاً لها قدرة التصور والتبدل والتجديد، حتى تلك الشخصيات المحملة بالايديولوجيا ترك لها حرية التشكل والتبدل معطياً ضمناً ان لا

الجدلية هي التي صيرت برهان عبيداه سبباً منقشاً على الواقع والغرائب معا لتحوّل الى ملاك في آخر الرواية، وهي التي جاءت بملاك الموت لتصرّيه درويشا يعيش بين ظهرائنا، وهي الجدلية نفسها التي ولدت من الحرب العالمية الأولى، حرباً ثنائية، وحروباً موضعية عدة، وهي التي وعدت حميد نايلون لأن يكون ثورياً بلا عدة نظرية، وهي التي حولت ثروات عطاليا للناس الى دماء تسري في عروق المجندين.. فالجود عند فاضل العزاوي ليس على الأرض وحدها، وإنما في السماء كذلك وإلا فما معنى أن يكون للدراويش، قاطعي الزمان والمكان والمتحولين دائماً في حقل الغياب مستعمرين منذ الخليقة الى اليوم، يتجولون ولا يتكفون سرهم إلا لمن يدخل في حوزتهم كبرهان عبيداه.

تجتمع البنية الثلاث في تكوين أي شخصية حتى ولو كان دورها صغيراً لان الرواية كلها تقع هيمنة هذه البنى، فليس في الرواية شخص موهوبه الجانب أو ذات سلطة آتية اليها من منصب أو جاه، حتى للملك لا يكن شخصاً في السر وليس في الرواية أي شخصية مناضلة دخلت بين الرواية وهي ترتدي ثوب الايديولوجيا، سواء اكانت هذه الشخصية شيوعية أم قومية أم دينية، وليس في الرواية أي شخصية استمتعروا وطني معلن، شائن أو متخاذل، جاسوس أو شيوعي كبير. ولذلك تجد الروائي وهو يبني بيته الفني اعتمد على نمط من الشخصيات يؤمن بكل المؤثرات: غيبيات كانت أم ماديات ووعياها يتشكل من الممارسة، وليس لديها تصور مسبق عما سوف يحدث.

ولو دققنا في هوية الشخصيات لوجدناها ثلاثاً:

شيوخ مجربون دخلوها بعد أن اكتملت صدهم في الغرائب وأغلبهم آتون من المثيرولوجيا والتراث، وكوّنوا هؤلاء أساساً جعل الروائي من بعض الشخصيات تحذو خذوهم: شخصية قرة قول بعد وفاته، وشخصية برهان عبيداه الذي أصبح أحدهم بعد أن تقدم العمر به وبعد أن عمّت المدينة أفكار الخراب والتدمير. وشباب المدينة ومطنتها، وجل هؤلاء لا ملامح واضحة لهم، وظيفتهم يملأون الشوارع ساعة يريدهم الروائي. لا دور فاعل لهم وخاصة النساء منهم لا يوجدون الا بوجود الحدث. زوجة حميد نايلون مثلاً، أو زوجة قرة قول، فلسانهم مشدود الى غيرهم.

ونماذج اكتملت داخل الرواية بعدما ابتدأت خارجها فإلسهم الروائي لبوسا مهما، ليتحولوا الى صوت فاعل، منهم خضر موسى، الراعي الذي جاب البواقي والبدن، فاقنّتي، جاءت الرواية بعد أن تحدت ملامحه وسماحه، فهو رسول الراعي الى المدينة، فاحتل موقعا وسطاً بين السلطة والناس، وكان وسيطاً ذا جاه، اكتسب بفعلة عندما جلب أخويه من روسيا بالنمط وكان لغة هادئة بين لغات متحاربة، ومنهم الحاج دده، الشاعر الهمل، وريبب الذكرى وتشدان للماضي، فحول الروائي الى صوت التراث في المدينة المتطلعة، ومنهم الشباب الشيوعي الذين كانوا يجتمعون في زورخانه المدينة وسراييهما ثم ليضفوا ثانية في السجون والمعتقلات بعد أن عم فعل التدمير المدنية وما جاورها.

شخصية مستقرة وذات توجه ثابت. فالشخصية قادرة بهذه الطريقة على استيعاب ما يحدث، وفي الوقت نفسه تقف على مسافة مما يحدث لتؤسس لنفسها أفكارها الخاص وغالباً ما نجد التاريخ الشخصي أو العام بشكل عامل ضغط على تغيير أو تبديل مواقف تلك الشخصيات ومن خلال مجموع سمات هؤلاء الناس يؤلف العزراوي مدينته الروائية وبيوتها ومجالاتها ويضعها في مرحلة زمنية تستتق لسانهم أيضاً، وتفرض على وجوههم سماتها وملامحها ولغتها وطرق سردها فكما ان الشكل الروائي لا يكتمل حتى داخل النص نفسه، كذلك هي شخصياته، لا تكتمل حتى ولو كان كل تاريخها الشخصي معلوماً. ان عدم الاكتمال هذا يجعلنا ن فكر مع العزراوي ان الشخصيات ليست دعاء لفكرة وهي صوت اجتماعي دال على فئة أو حزب، كما انها ليست نكرات أنت ببسب الرواية من العدم، وانما هي الجزء المخفي من وجوها العلنية. ولكننا خلف ترسيات الواقع وأحداثه، وهذا وحده ما يجعل فن الرواية عند العزراوي طريقة ايدولوجية.

— ٧ —

بما ان الرواية نص، تقول جوليا كرسيتيفا، فهي، ممارسة سيميائية يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركبة ملفوظات عدة، والمفوظ عملية وحركة تربط — تشكل — ما يمكن أن نسميه بمرامير العملية — كلمات أو متواليات من الكلمات^(١)، وبالضرورة فإن هذه الملفوظات لا تكون في مستوى واحد من الاداء والفعل والتفكير، فهي تخضع الى مفهوم التجاور والتبادل التي تشي مبدأ الحركة والترابط كما هو مفهومها في المادية الجدلية «علة الشيء ارتباطه». وبما ان النص الروائي يحتوي على عدد كبير من الخطابات متمظهرة في تلك الملفوظات فإن أي تجاور بينها أو تباعد أو اختلاف هو بالضرورة موقف ايدولوجي، حتى لو أخذنا تلك العلاقة البنوية بين الكلام واللغة، وقد لا تظهر هذه العلاقة على شكلها الجدلي أو ان اللغة وعاء لتلك الحياة. أما اذا طرحنا مفهوم تلك العلاقة بين الملفوظات والمجتمع مثلاً نجد ان هذه الملفوظات تكشف عن بنية ايدولوجية شاملة يتسع لها بيت الرواية دون سواء.

وأخر الملائكة، مليشة بالمفوظات المركبة، بمعنى انها مليئة بعدد من الخطابات وان هذه الخطابات ليست بنت رؤية المؤلف وحده، وإنما هي نتاج مجتمع عريق ومتعدد. وبغض النظر عن تلك الآراء التي تجرد المؤلف الايدولوجي عن كاتبه، نقول: إن ايدولوجية العزراوي في هذا النص هي تقويم المستويات المتعددة للخطابات الاجتماعية والسياسية والأسلوبية ضمن تلك الفترة وهي خطابات ومن خلال النص فقط — نجدها تتجاوز مرحلتها، لتعلن لنا طريقة فنية في رؤية الواقع مختلفة عن الطرق الفنية السابقة التي عولج بها الواقع نفسه، ومن هنا تصبح الكتابة الفنية ايدولوجية، بعدما كانت الايدولوجي مفهوماً مقصراً على للممارسة السياسية والاجتماعية.

والطريقة الفنية المعنية هنا هي الوعي بالمكن المتاح من الممارسات والقيم والأفكار لتكوين رؤية كلية للعالم. ان المكن في هذه الرواية هو ما ساد مجتمع مدينة شبه امي، وغير مثقف، مستلب

الارادة والعقل، تقوده نوازع شخصية وتسره ارادات خارجية قوية ترسم له مصيره دون وعي منه، وتقوده ارادات داخلية، دينية وسلطوية مستقلة موقعه ضمن حدود سلطتها وأداتها وان هذه الجماعة من الناس لا — تعامل مع الحدث الا متى ما وصل الحدث الى مرحلة الاعلان عن ابعاده لذلك تجد الناس تتقجر يقظة أو سكوناً في الدرجة نفسها من الحماس، وهذا ما يسر لنا أن للمجتمع الذي اختاره الروائي يعيش تحت وطأة فاعلين القوى الغيبية والقوى الاجتماعية المتسلطة معا.

ان المؤلف لا يسعى لاجبار شخصوه أن تتبنى ايدولوجيا فهو بقي طوال السرد خارج أي ايدولوجية الا ايدولوجية التآليف أي الخطاب الجماعي المؤلف من خطابات الشخصيات أما خطاب كل شخصية مفردة فبقي معبرا عن هوية تلك الشخصية، ولهذا فان المؤلف لا ينتمي لنصه ايدولوجية، وإنما ينتمي لجماعة الايدولوجية التي انتعت اليها الشخصيات، وهذه ايدولوجية عبر ذاتها. وتؤكد جوليا كرسيتيفا على أهمية التعارض في الخطابات الروائية داخل النص الروائي الواحد. ان مبدأ التعارض نفسه يؤكد: «اللا انفصال» واللا انفصال يعني سردياً، «تضامن الخصوم»^(٢) من أجل تآليف سياق عام للخطاب الروائي وما دور المؤلف الا ان يرسد هذا التضامن كي يكشف بوساطته عن العمق الاجتماعي والفكري الذي يخلق سياقات تلك المرحلة. ان تكوين برهان عباده من خلال ملفوظه الخاص يشكل ايدولوجية محددة علاماتها هو الانتماء الكلي لما يحدث ولكن بالامكان الانفصال عنه في الوقت نفسه، ومحور هذا الانتماء هو مركزية الذات، وبالمقابل تكون ايدولوجية حميد ناليون في الانفصال المتدرج عما يحيطه كي يشكل لنفسه وللجميع نواة تعيد التوازن لهذا المحيط. وايدولوجية ملا زين القادري، هي البقاء ضمن السطح الاجتماعي للظاهرة ومحاولة مركزة ما يحيط به، وايدولوجية خضر موسى، هي المرور السليم بين كل المواقع الشائكة محاولة منه البحث عما هو مشترك... وهكذا بقية الشخصيات.

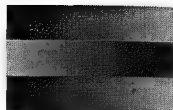
ان التجاور في ملفوظ هذه الخطابات الايدولوجية هو ايدولوجية المؤلف، الذي جعل من اللا انفصال فيما بينهم قضية للتضامن من أجل انتشاح سره متنوع مشترك في تآليف الراوي والمروي له فهي دراما منتوجها الفكري معا.

المصادر

- ١ - بنية النص السردي ص ٤٦، د حميد الحميداني منشورات المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ م.
- ٢ - ج. م. ص ٤٨
- ٣ - آخر الملائكة ص ١٢٧.
- ٤ - علم النص، ص ٢٢ جوليا كرسيتيفا، ترجمة فريد الزاهي — دار نوبال، ١٩٩٩ م.
- ٥ - م ص ٣٩

* * *

مخاتلات المحكي: الوجوه العديدة لشهرزاد



محسن جاسم الموسوي*

اما ميزة المحكي الاساس فهي تلك التي لا تنفك بعوجبها العلاقة ما بين التركيب وهذه المقومات؛ فالجانبان يتحدان دائما حتى عندما يربى فيهما وظائف متكررة كالتي تقدر مبدأ رحلة البحث عند السندباد البحري، اذ يمكن ان تنقل على أن الرغبة في الابحار والاتجار والمغامرة هي التي تتكون منها عوامل الرحلة المعلقة لدى السندباد؛ لكن اعادة تسمية الرغبة تحت محمولات اخرى كحب الاستطلاع من جانب واستدعاء القوى الخارقة من جانب آخر، يمكن ان تضع محركات الفعل في علاء الدين والمصباح السحري وكذلك في علي بابا تحت تبويب واحد ينتج لنا ان نتعامل معهما سوياً وكأنها محركات ودوافع تشتغل في فضاء ما، مديني، اولاً، وامبراطوري ثانياً.

فضاء المحكي: الخربة

فاليتيم الشائش علاء الدين يسر له طيشه ان ينتقيه الغربي الساحر، لما يعنيه طيشه من خروج على الانتظام الاجتماعي (والعائلي) ويتيح من خضوع لرغبة الساحر. فاليتيم التطل من الارتباطات والخارج عن طاعة امه قد يندفع في المغامرة، ويسترضيه الاغراء، وتستدرجه المكيدة، انه خلو من الارتباط، والانتماء، كما انه خلو من (العقل)، لكن هذه الميزة تجعله مفعولاً فيه، عرضة لفعل الآخرين، كاستدراجهم له، وغوايتهم لرغباته، وايقاعهم به، بما يعني انه يمكن ان يكون مثيلاً لغيره، كمعروف الاسكافي، في النتيجة. طريداً في خربة. اذ ان الاخرة تعتبر مكاناً هي الايواء الخالي من الانتماء، انها الفضاء المهجور والمهمل؛ وهامش المدن المنتجة، وكما يتموضع معروف الاسكافي بصفته طريداً في تلك الخربة، فان علاء الدين يجد نفسه مستسيغاً لايواء مماثل، خرب هو الآخر يتعطل شاغله في شخصية المغربي الساحر. فالابوة التي تعرض عليه لا تواجه منه صدقاً او عزوفاً او تساؤلاً، لانه مهياً لاقاء نفسه في البديل الاتي. لكن الشخصية الهشة او الطريفة، اليتيمة او

يقدر ما تبدو عليه حكايات (علاء الدين والمصباح السحري) و(علي بابا والاربعة حرامي)، وكذلك (رحلات السندباد البحري) متباينة ومختلفة في المبنى والسر، الا انها تجتمع ايضاً على مجموعة من المقومات التي تكاد ان تتكرر في اغلب حكايات شهرزاد: فهي تمتلك اولاً مقومات السرد الامبراطوري، بمعنى انها تتسع للفضاءات الواسعة التي تتشكل منها افانق توقعات القراء والمستمعين. فلا يبدو المكان وحده وقد تعرض للتعدد والاتساع وقد تسلط عليه وعي الحاكم ليعضف على ما لديه من معلومات جغرافية واخرى تتشكل منها بذور المحكي. اذ ان الزمن نفسه قد أعيد تكوينه في ضوء هذا الوعي المتزايد بالمكتشفات الجغرافية والفلكية والمعرفة المستجدة بالشعوب الداخلة حديثاً في مملكة الاسلام والاخرى الخارجة عنها او الغريبة عليها. كما ان الوعي بالمدنية واُزقتها واحساسها سرعان ما ازداد تعقيداً كلما تمحورت الصراعات وتعددت، وتبدت ما بين مهنة واخرى، وفتة وثانية، قبل ان تجري الافتراضات المستجدة عن (العشيرة) باتجاه الحرف والصناعات والطبقات، وبين هذه من جانب ومركز السلطة، ومراتبها من جانب آخر.

لكن الملاحظة التي يمكن ان تسلط عليها دراية القارئ الناقد هي تلك التي تخص مكانة الفرد ازاء قوتين اساسيتين. الايديولوجية ومركز السلطة، فكلهما يتلون في ضوء المصالح المتغيرة والثابتة، بما يدعو الفرد الى شحذ امكانياته من جانب والى تكوين خطاب مراوغ في اغلب الاحيان، يتواضع ليقرب، ويستعرض ما لديه ليغري، ويتمسكن ليشاغل الآخر، فيتشكل عنده خطابان، خاص وعام، كلاهما يكتسبان اهمية خاصة في المحكي، فيضيفان على السرد الشهرزادي سمته المراوغة ما بين استدراج ومشاكسة.

* استاذ جامعي عراقي مقيم في تونس

متسلط على الآخر مهما كان نوعه ومكانته ووجاهته. ولهذا سرعان ما يرى ويسمع ويتنصت، ويصطاد الكلمة المفتاح: (افتح باسمي). ان النظرة الزرقبية للتسلط هي المهيمنة هنا، ولابد لها من ان تصادر مصدر قوة الآخر، أي مفتاح الشفاهي السحري، فيجري تبادل الانوار بسرعة فريدة، ما بين سارق مكين قوي نافذ وحطاب قنبر مراقب.

ومرة اخرى فإن (الموضع) الذي يجد المرء نفسه فيه يمنحه الهوية المجدودة، ومعها مجموعة الامتيازات التي تتيح له التحرر مما كان عليه، فيظهر على غير ما كان: تاجرا كبيرا كالسندباد يستضيفه الخليفة ويقربه الى مركز السلطة، او وجيها منتفذا يتزوج من ابنة السلطان كعلاء الدين، او معروف الاسكافي. وكذلك شخصية ذات شان تجاري باذخ ومؤثر كهلي بابا. ان السرد في هذه الحالات يعيش تركيباته وتحولاته التي تتعاقد بشدة مع تقلبات الموقف والنظرة والشخوص.

المدينة واللصوصية:

ومع ذلك يصعب قراءة السرد بدراسة تامة بمعزل عن مفهوم المكان من جانب وقضاء الاستقبال في حينه من جانب آخر، كما يصعب ان تنبني مقومات هذا السرد بدون الوعي باستيطانها داخل مثل هذه التوقعات التي ربما تتبع في قاع هذا الوعي، في عمقه البعيد الذي يحيل على ذاكرة اوسع وأعم.

فالمكان بصفاته المتباينة (مستدعي للابوة المزيفة او البديلة، او مستدرجا للقائه عند السندباد، او متحيا للهيمنة على الآخر عند علي بابا) ينتمي الى تقابلات على صعيد تركيبة المحكي مرة الى متسع امبراطوري كفضاء فاعل مرة اخرى فعلي بابا يقيم في خارج المدينة بحرية أكثر بعدما بدأ هاماشيا ومسحوقا فيها، لكنه عندما يأتي بحمله من كهف اللصوص الذي تسلط على سره ومفتاحه السحري، فإنه يستوطن المدينة قويا هذه المرة، بينما يأتيه اللصوص قباعا ليعارسوا عليه دوره الاسبق، أي التخلص ومن ثم الهيمنة بقصد الازالة واستعادة ما غات (ويضعه الحال المرسوق من الكهف)، لكن الاهم في قدوم كذاثب استطلاع (الصل الاول)، ثم الثاني، قبل قدوم رئيسهم نفسه بصحبة المتيقنين في داخل قرب الزيت مستعدين لللاجئين على علي بابا وابنيه وعائلته)، هو انتهاء دابر المعرفة بسرهم، وبمفتاحهم السحري، أي أنهم الآن يزاولون دور علي بابا، ولكن ليس في الخلاء، وإنما في المدينة، ولهذا لا بد من ان تستدعي المدينة فعلا اوسع، ومشاركة اكبر من الافراد والحرفيين، فيجري الاستعانة بابايا مصطفى لترقيق جثة قاسم تخبئا للخلط حسب رأي مرجانة الخادمة، وهي استعانة تتكرر ثانية عندما يلجا اليها اللصوص لمعرفة دار القتل وشقيقه والتسلط عليها. كما ان (استطلاع) اللصوص يقابله استطلاع مرجانة: فكما

المكابدة، هي نتاج مجتمع محتدم ايضا، اما فرصها في النجاح، فلا تتحقق بدون عامل آخر، كالمساحر وخاتمه والمصباح في علاء الدين، وكذلك الخربة والمارد في معروف الاسكافي. ولربما تبعثنا هذه القراءة عما نألفه عن السندباد وعلاء الدين، أي غوايتها لكل ما فينا من حب للمغامرة وارتياح الجوهل، لكنها القراءة التي تتيح لنا ايضا التوغل في عمق حكايتهما، ذلك العمق الذي يخفي تحت غلاف السذاجة البادية.

ان الخربة هي الفضاء الذي يتحرر من ضغط المجتمع، وتنافسها، ولهذا فهي البديل المرء بالاغراب او لكل ما هو رعيي يلجا اليه المكابد والمحتاج. انها النهاية التي يتأزم فيها المرء امام اليقين بالمحتم والمكتوب والفاجع، فيكون نداءه المحدثول استدعاء صافيا لقوى اخرى بديلة في فعاليتها وفعلها. ولهذا يأتي المارد الذي لم يسمح صوتا انسيا يقلق خلوته في الخربة منذ زمن. تماما كما هو مارد الصيد الذي يتحرر منه الكثير من السرد في الف ليلة وليلة. ان حضور المارد المستجيب للصوت الانسي ما هو الا ابوة الكون البديلة التي تقدم للمحروم كتلك الابوة التي يعرضها المغربي المساحر على علاء الدين. لكن القبول بالتعاقد الجديد مع هذه الابوة له فرصه المشحونة بالصعود والهبوط، وكلما كثرت هذه وتعددت انهمر السرد وانتشر.

كهف اللصوص:

ويخفي ان نتذكر ان شخصية الطفل اليتيم علاء الدين، طيشه وقلته درايته، تتكرر لدى عدد كبير من الشخص، كما انها يمكن ان تتشكل منها مصالح العديدين الذين يتوزعون في السرديات ما بين الانذال وابطال الرومانس. فهي تمتلك بذرة التنبذير والاسراف التي تنزرع لدى آخرين ورثوا عن اباائهم الكثير ليضيع منهم المال والجاه بعد حين، فتلزمهم الضرورة بالمكابدة والبحث. ولا يشذ السندباد البحري عن ذلك، فهو يخبر العمال ببداياته التي دفعت به الى المغامرة، والبحث، فالاعلاص يولد الوعي، والوعي يستدعي المجازفة في مجتمع متنافس محتدم، والمغامرة لها جوانبها الضارة والمفيدة.

لكن هذه البذرة لا تظهر عند آخرين كهلي بابا، يكون فلا يفلحون فالمدنية يزدهر فيها الشقيق قاسم، اما الحطاب فعليه بخارجها، يوجب ويك فيه ويشقى، لكنه الهامش او الخارج المتاح الذي لا يستدعي منه تأمل المنافسة والمعرفة المدنية المحتمدة. وكما ان الخربة تتلقى المحروم، فإن الفضاء الخارجي تيسر فرصة التمدد والتأخرية والاصغاف، انه فضاء لا منافسة فيه، فتأخذ شخصية الحطاب مداها، وحتى عندما يبصر القوافل الآتية ويخفي، فان التخفي ما هو الا تقمص لدور آخر، هو دور الرقيب المستطلع، وكل ما هو مستطلع

تلعب المصادفة دوراً هامشياً شأن تماثلتها الظاهرة في افعال المحكي. فقطعة الذهب العالقة بانه الكيل تحضر مصادفة في دار قاسم، ترى زوجها كذلك، وتكثر من المتابعة والاستطلاع ومن ثم المعرفة وتوريط قاسم الذي يعمي الطمع عن الحذر. ومقابل هذا الطمع وقلة الحذر، تظهر شخصية مرجانة مليئة باليقظة والحذر والوفاء. ولولا هذه الملاحظات لقادت الرحلة المضادة (رحلة اللصوص) الى نهاية علي بابا، تماماً كما ان رحلة قاسم الخالصة من الحذر باتجاه الكهف تقوده الى الوقوع بين اللصوص.

امتحان الفاعل:

ولولا الفتح السحري لبدت حكاية علي بابا بمدينة بامتياز، غنية بحركة الشخص وافعالهم، وبتجاذبات الادوار وتبادلاتها، وبتوافر الفئات والطلبات الداعية الى الفعل والحركة له. وما يتحقق فعلاً في ضوء الرغبة وموضوعها لا يسعه ذلك في حكاية علاء الدين التي يتماثل فيها الشخص مع الادوات العجائبي، اي الخاتم المسحور وكذلك الصباح السحري، فالخاتم له فعله في مناقلة علاء الدين الى المدينة بعدما انغلق عليه كهف الغرائب والعجائب، اما الكهف نفسه فلا يتماثل منع كهف علي بابا والاربعين حرامي، فالآخر صنيع الانس، وخيما المال السروقي، وما يوابه غير آلة متحركة حسب النغمة الصوتية، قبل معرفتنا الحالية بإمكانيات الاستخدامات المائلة للصوت والصوت. اما مغارة العجائب والغرائب فهي بديل للحياة الانسية، لها اسرارها وقدراتها التي تمنع نفسها بسهولة لغير الرائي او صاحب السر (غير العجائبي او قراءة المكتوب). لكن الكهف والمغارة يشكّلان امتحاناً للفاعل، لحكمته وحذره ويحثه اولا. وكلما كان غرا طالت المواجهة. ولهذا، يأتي الخارق، كالخاتم في اصبع علاء الدين، عونا له للخروج من تلك المغارة العجيبة، بينما لا يحتاج السندباد في مغارة الموت (للآخرة) الهدية لمثل هذا الخاتم بعدما اعتد على سعيه المثابر للبقاء، وقتل الشركاء الاحياء ومصادرة غذائهم، لحين تتبع الحيوان المتسلل الى الكهف - الكهف ومعرفة الشق البعيد للخروج منه محملاً بالثروات التي تنقلها النسوة الشريكات للازواج الاموات الى هناك.

اما فعل المكان فلا يتأكد بدون اغراء المال، كما ان المال هو الذي يقود الى المركز: فالرغبة في المغامرة والاستطلاع عند السندباد لا تقتفي بدون ان يذكر للمستمع انه لم يبلغ ما هو فيه من جاهد وجهادة لولا قدراته على جمع المال والجواهر والارزاق: كما ان كنز اللصوص يتيح لعلي بابا الوجهة والصور في المدينة، ومثله مارد الصباح للمسحور الذي يمكن رغبات علاء الدين من التحقق والانتشار حتى يصاهر السلطان، ويستميل العامة والخاصة، ويستحصل منهم

تدفعهم الرغبة في معرفة دار علي بابا ومن ثم خداعه وقته الى الاستعانة ببابا مصطفى ومن ثم التخفي وتبني هوية مزيفة جديدة (تاجر زيت غريب بالنسبة لشيخهم، وقرب الزيت بالنسبة للبقية)، فان مرجانة تلجأ الى الظن والتقصي ومن ثم الايقاع باللصوص، اي انها تستعين بالوسائل التي تتيح ارتقاء الشخصية ونفوذها ازاء الموقف: وكلما كثرت من هذه، تميزت امامها فرصة الهيمنة على الاحداث، والتسلط عليها، فالمعرفة باللصوص ومساعدتهم تعطيهما هذه الغلبة، وتتيح لها ايضا استعادة (الموقف الساخر المفارق) لصالح سيدها الساذج. فالآخر الذي يستضيف بدعة وسذاجة، لم يكن يعرف انه يعد العدة لغفاته، في تلك الليلة، بينما كان شيخ اللصوص ينتظر اللحظة المناسبة للاجهاز عليه وعلى ولده حاملاً يعطي الاشارة للقرب التي يقيم فيها رفاقه اللصوص. ولولا رقابة مرجانة من جانب، وتديقها في الامر من جانب آخر، ودخول المصادفة (اي قلة الزيت في الدار) من جانب ثالث، لما تمكنت من إحباط المكيدة، ورد الامور الى نصابها، ووضع الحد لما يمكن ان يتشكل نهاية مثيلة لما آل اليه قاسم شقيق علي بابا المجازف. ان المعرفة هنا فاعلة في ترقية السر. لانها السر المضاد: لكنها لا تشتغل بدون المصادفة التي تستكمل الحافز وتستند.

لكن التعقيدات التالية، دخول اللصوص في المدينة واستعانتهم بالاستطلاعات والتجسس ومن ثم التخفي والتغير، تأتي بصفتها مكونات أخرى تنتمي الى احشاء المدينة، حتى عندما تكون من بين (المقومات) المتكررة في الحكايات الاخرى، وعندما يبدو التقابل في الادوار وتبادل الامكنة والمواضع اساسيا في بناء الحكاية وتركيبها، فلان ذلك يستقيم مع مستلزمات المكان، فالهامش او الخلاء يحمل في داخله سره الخامد، كما هو حال كهف اللصوص، لولا تسلط استطلاع علي بابا عليه. وهذا التسلط يعني نقل السر الى مكانه المناسب وهو المدينة. لكن مثل هذه الاقامة في الخلاء لها تماثلاتها في الحكايات ما بين سراديب وكهوف ومناطق اقامة مقصية بقصد او بدون قصد. اما غاية هذه الاقامة (للكونز او لسجينات الردة او لصبيان الياهم الخائفين على سلامة ابيائهم) فهي الابتعاد عما هو اكل بالسكان. وهكذا فان الانتماء للخلاء، يعني التخلي عن كل انتماء، والطمع في فك الارتباط بالانس، وكذلك تأكيد تبعية المقصي وملكيته (مالا او ذهابا او كنزا او صبيا او صبوية).

اما الدخول الى ما هو اكل، فيعني القبول بالمصادفة والمجازفة وتقلب الاحوال وتبدل الهويات: فهناك يأتي ساحر علاء الدين، مدعي دور العم، بديل الاب، وهناك يصل شيخ اللصوص بزي تاجر زيت. فالصل لا يقدّر على المثل داخل المدينة بغير لبوسها وهوياتها المقبولة، وكذلك متطلباتها وتعقيداتها الاخرى، وهكذا، تقيم هذه في احشاء المدينة بينما

التعاطف والاسناد. وبينما يجري الفعل في علي بابا بين الخلاه والدينه، وبين الكهف والازقة وداري علي بابا وشقيقه قاسم، فإن الفعل في علاه الدين يمتد بين الصين والمغرب، كما ان الخطاب القائم مع القص يتوزع وينشق بين اكثر من واحد، ما بين سلطان وزير وعلاء الدين والساحر وشقيقه، ثم ما بين زوجة علاه الدين وقاطمة الصالحة (الحقيقية والمزيفة اي شقيق الساحر). ولولا تدفق تداعيات الوعي بالامبراطورية لما كثرت التحويلات بين هذه المساحات الشاسعة، لدرجة ان تقبيل القصور وغيرها ما بين بقعة واخرى حسب استدعاءات صاحب المصباح للمردة يصبح من لوازم الفعل، لكن مخاطبة هذه التداعيات وكذلك آفاق توقعات المستمعين تستدعي التوسع في رقعة ملكة الاسلام، فحيث تم بلوغ الصين، يجد فيها الحاكم بغيته، مساحة قصية بعيدة، تتبجج له حرية اوسع في مناقشة السلطان ووزيره، والدخول على خصوصياته، بعدما كان الرشيد في هذه الحكايات يخاطب احد الشعراء بسؤال عما يظنه من عقاب ينتظره بعد اطلاعه على احوال نساء الخليفة. وهكذا، يتبجح المكان القوي التحويلات في القصر ومعرفة الوزير وغيرته، ونقل الزوجة ابنة السلطان الى دار علاه الدين ليلا، والضحك من زوجها الصبي ابن الوزير، هذا المكان القوي، ييسر للحاكم ان يأتي بالمرءة والصبايح للمسجورة والخواتم، ويدعها تتحرك ما بين شد وجذب بين ملكة الاسلام القصية وتلك القرية الى المركز.

لكن الخطاب المتقلب للراوي يخفي الكثير ويضمر ما هو اكثر: فاذ يريد ان يتموضع في الخطاب السائد، يدين الساحر المغربي، ويقرنه بالقارة الافريقية، لكنه من الجانب الآخر يترك له ما يحقق حضوراً وطغياناً في الفعل والدافع، كشيطن ملتن، فهو صاحب المعرفة بالمصباح، وهو صاحب الخاتم، وهو الذي جاء الى علاه الدين ليتباه، قبل ان يقرر حسم علاقته به عند بوابة كهف العجائب والغرائب، كما ان شقيقه مستحضر الاوراج له غايته ودافعه، اي الشكر لشقيقه بعدما قرا الرمل وعرف ما حل به، لو انه لا يقتل قاطمة الورعة ويتقمص دورها وشخصها، اي انه لا يقل عن السندباد، فالأخير يشار ويقتل عندما تستدعي رغبته في البقاء، ذلك كما يفعل في مفارقة الاموات في الهند. واذ يجري التعامل مع الوقائع والاحداث ضمن الزمن التعاقبي المعروف الذي يعتمد المرد التمثيلي، فإن مجموعة من الادوات المكننة والمغربية او الغجائية (الرخ والنسور عند السندباد، والخواتم وقراءة الطالع واستحضار الاوراج في علاه الدين) تعيد تشكيل الزمن في ابعاد عمودية لا تستعد افقية الا على ارض الامبراطورية. وهذه (الارض) تتبجح تكوينها وحضورها الفلسفي طبيعة العقيدة التي تنتشر في بقاع تستميلها بشكل او بآخر نظرة «وحدة الوجود» ولهذا تتخلل الارض عن مفهومها المحدد لتدخل في مفهوم الكون الذي

تتداخل بموجبه الارض والماء والسماء، بما يتيح للعقيدة ان تفعل فعلها حتى عندما يسكن جزيرة الرحلة السابعة كفرة يحلقون في الاجواء متاعين السندباد من التسبيح لثلاث تسلط ضدهم الارادة التي يتكبرون لها.

أفق التوقعات:

اي اننا اذن بازاء مفهوم يتشكل منه ويؤثر فيه في الوقت نفسه افق التوقعات وفضاء الحياة والمرجعيات. ولهذا يصعب ان توجد بقعة تخلو من الحياة. فكل افق مسكون، وكل خربة تعيش حياة ما، وكل بحر تغمره الحيوانات، بدرجات متفاوتة من الحضور وبانتماء متباين للزمان او لوجوهه الكثيرة، وهكذا، يطبل فرس البحر، وتظهر عروسه، وتحطم سفنه اسماك ضخمة، وتظهر في شبكة الصياد مقامم الجن والمرءة السجينة منذ امد سحيق. وكل قضاء تطير فيه المخلوقات من رخ وجن؛ وكل ارض تنوزعها المدن والسوديان والكهوف، والغابات والملاجيء والمرات السرية. في هذه الملكة يبحر السندباد.

ويتبدى مشكلة التعامل مع المحكي باشكاله ونسفه المذونة عندما تغيب هذه المعتقدات عن القارئ مرة او عندما يفرضها قسراً على الجانب (التجريبي) مرة اخرى؛ فالسندباد مثلاً ليس علاه الدين، كما انه ليس علي بابا. وعلى الرغم مما هو مشترك بين الشخصين مما مر ذكره، الا اننا ايضا بازاء منظور ينطلق من المرد ويفرض حضوره فيه. فنحن نصغي للحاكي ماراً بعلي بابا وعلاه الدين. وما جرى لهما وما خرجا به ومنه، ولكننا في رحلات السندباد نصغي الى الحاكي - الفاعل، متسلطاً على السر، سرده لما يعده تجربته وحياته؛ مؤطراً ذلك بنقد لتجربته السابقة غراً طائشاً كعلاه الدين قبل ان يقر رأيه على المغامرة، ومشاركة التجار والبحارة. وبقدر انتماء السارد - الفاعل الى فضاء المحكي وافق توقعات المستمع، الا انه يتبادر عن هذا الفضاء والكل مصادر الآخرين الذين يبيع في طلبهم كلما جلسوا عند ظلال قصره وبوابته، انه ينتقي شخصوه من المستمعين المقصيين، المتكويين، الذين تعوزهم لقمة العيش ويبحثون عن تزجية ساعة او ساعات في الاصغاء لدروس قد تكون هي دروس الخطاب السائد الذي ينتمي اليه السندباد.

خطاب السندباد:

واذ يتموضع الخطاب بين طرقي المغازلة والملاطفة والغواية والتلقين والتعليم والتوجيه، فانه يتوخى القبول ويروى اليه. ولهذا ثمة ادانة للماضي، فلولا طيشه ما ضاع منه مال ابيه؛ وهكذا تجري استمالة المستمع المتكود والمغلوب على امره بمثل هذا القصد الذاتي، بينما تجري الاكالة من زمن الرشيد بين اونة واخرى لتتأكد لاحقا بذلك الاطراء الموضوع على لسان ملك سرنبد، ومراسلة الرشيد التالية له ردا على رسالته، فرسالة

الاول تتوخى الاستمالة والرضا والثناء، ورسالة الثاني تطل من عل، شاكرا متصالحة ظاهرا وعميقة النوايا لتحقيق السيادة وضمان انتماء تبعية سرندب. اما الدروس الكثيرة التي يأتي بها السندباد فلا تعدد الجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء والتلون وحب البقاء والاستناد الى الباري تعالى عند الملمات والشدائد. اي اننا بآراء خطاب الفئات النامية، التجارية والبروجوازية، في مدن مملكة الاسلام وهي تقيم علاقاتها مع الاطراف.

وحتى عندما تتخلل عما هو (وضعي) في التفسير بآجاه تبدال الادوار، تقابلها مرة وتعاكسها مرة اخرى، نرى ان سيمفونية الفعل، ما بين صعود وهبوط، ارتقاء وانكسار، او نفسانية السرد ما بين حقيقة وحلم ويقين واشتياح لا يغيران من طبيعة الاستنتاج بشأن انتماء السرد الى مملكة الاسلام في عزها وانتشارها الوسيط.

لكن سرد الرحلة في الابتداء والانتهاج قد يتشاكل مع وظائف الحكى المعروفة. كما ان هذا الابتداء والانتهاج هو اعلاء لشان المركز، عاصمة الخلافة ومستقرها ايام قوتها وحضورها، لان السندباد يقدم من بغداد الى الفخر الرئيسي بالبصرة، ومنها الى البحر. وهو في كل ذلك يدي معرفة واسعة بالسفن، وصناعاتها، وعدتها، وشرعتها وملاحيها. ويحوب بها بحارا معروفة ايام الاتساع من جانب والبحث والترحال الجغرافي الكثير من جانب آخر. وبينما تتعدد رحلات الجغرافيين بالمعروف والمتواطىء، شأنه، ويتضاض المسموع والمقروء الى ذلك، فان المسكوت عنه في المدونة يبقى كثيرا. فالتفوق لم يتحقق بدون مستطلعين وعارفين بجغرافية البلدان الجديدة، اما الذي يبقى خارج تخوم المكتشف والمسكون والعرضة للفنوحات، فانه يبدو بهيئات وتسميات كثيرة، كذلك التي يسقطها الحاكية على بعض (الجاهل) الافريقية، او تلك التي تدعو السندباد الى التمكن او التوتر والارتياح. وكل ما يثير لديه مثل هذه الاحاسيس يتجاوز الكواييس مرة والاحلام مرة اخرى، فيثيره كما هو امر السك الضخم بحجم الجزيرة في عرض البحر، او كجزيرة اخرى تابعة لشبه القارة الهندية بسائسها وخيولها عند الساحل، فهي تثير عنده اخيلة وتتوالت ما فيها من طقوس انسية تنبني على اساس العلاقة بين حيوانات البر والبحر، وشأنه في ذلك كموقفه او رفاهه البحارة ازاء بيضة الرخ، او ازاء وادي الجواهر والحيات الذي تتجاور فيه الثروة والموت، الغنى والخطر وكأنه يجد في ذلك تلخيصا لتجربته، اي مغامرته التي لا يتحقق فيها المكسب بدون الخطر، انه مرة اخرى تستقر سفينته عند جبل مفر منه يترض المسار داخل البحر. فتتوالى القردة من جبال السيفينة واشترش لبيقي على اليابسة يتهدده وصحبه عاقلة من اكلة لحوم البشر، لينجو بعد لاي والعاقلة يلقون بالاحجار على

زورق صنعه وصحبه من بقايا الخشب، او انه مرة اخرى نزيل قبيلة من الوحوش، ياكلون البشر، قيل ان يتمكن من الهرب ويلتقي ملكا ومملكة يجيد فيها صناعة السروج، فيحقق مكسبا، ورضا ملوكها يتمثل بعرض الزواج عليه من ابنة الملك، حتى يحين موته، فيكون نصيبه ان يموت معها، ليحيا داخل مقبرة الاموات، مصادرا حياة الآخرين من امثاله ليضمن الاستقرار والحياة، ومن ثم المكسب الكبير الذي يتحقق من مجموع الثروة المقبورة مع الاموات وشركائهم، حسب الطقوس التي يقرنها بفترة هندية ما. اي ان السندباد بين الابتداء والانتهاج، الزهاب والاياب، لا يد من ان يمر بتجربة فريدة وغريبة، لكنه في مثل هذه التجارب ليس عاطلا، وانما يدي نفسه مكابدا ذكيا يستدجر مناصرة المصادفة مرة والقدرة مرة اخرى، لكنه (بطل) مدني اولا، له مهاراته وصنعتة وحصافته ومقدرته، كما ان له حدوده التي تدفعه الى تكيف شجاعة بطل الرومانس الى ما يرتضيه مفهومه للبقاء والاستمرار، ما بين اسف على حال وطمع الى مال.

لكن السندباد بصفتة منتوجا امبراطوريا لا يتورع عن تذليل الصعاب بالاحيلة، حتى عندما تضطره هذه الى المجاهرة بالخمرة المسكرة، فشيخ البحر في الرحلة الخامسة لا فرار منه بلا عصر الخبث الفقوع تحت حرارة الشمس حتى درجة التخمير، فيكون سبيله للترويح عن نفسه او لا قيل استدراج شيخ البحر لديه، وضمان تأثيره فيه كخطوة اولى نحو الفكك منه والقضاء عليه.

اما عندما تقع الممالك التي تقوده الاقدار اليها خارج مملكة الاسلام، فثمة غرابة في سلوك اهلها، كذلك التي يلتقيها في الرحلة السابعة مثلا، او ثمة جهل بلغته العربية، كما هو الامر في الرحلة السادسة: فجزيرة سرندب لم تقع بعد بين صفاف الامبراطورية، ولهذا جئ له بترجم يحكي للملك ما يقوله السندباد، اما معرفة السندباد باهالي تلك البلاد، فانها تصبح من تمصيل الحاصل، اي من مصادرات السندباد للأخر: اذ ان ما ينظر اليه، ويتسلط عليه، يؤول الى امر معروف وعمرس وظاهر. وهكذا يبتدئ بنقل ما يراه الى السمع المندمخ، وكما جرى التماس مع ممالك متمردة، يظهر ثمة انحراف في الخطاب، يمكن للمستمع ان يقرأ فيه او يتابع نقدا مبطنا للبلط العباسي الباذخ. فمالك في جزيرة سرندب يظهر الى الناس بمناج يعجب به وآخر يؤكد انسانيته، بوحد يطري ما هو عليه وآخر يعلن انه بشرماله الموت والفناء. ولابد من ان تحتوي التقارير التي يأتي بها السارد - الفاعل الى الرشيد (بصحبة الرسالة التي يرفعها ملك سرندب) بمثل هذه المعلومات.

اما النقد الاوسع الذي يحتمله الخطاب الامبراطوري، فهو ذلك الذي ياتي على لسان اهل البلاد التي يستطلعها السندباد:

ففي الرحلة السابعة تقول له زوجته، ابنة شيخ السوق المتوفي، أنها مؤمنة على خلاف سكان المدينة. ولهذا تدعوها إلى العودة معه إلى مركز الخلافة. ويقرر ما تعنيه العودة من وفاء ومصالحة وإعتراف بقيمة المركز فإنها تحتمل الدعوة إلى إصلاح الحال في الأطراف المائلة للثبائية مع هذا المركز في الرأي والمعتقد والسلوك. وبكلمة أخرى، فإن التغيرات والتباين مع أخلاق المركز حسب ما ينقله السارد - الفاعل يعني ضمنا إعلاء حال علي حساب الآخر - وليس مستغربا بعد ذلك أن يتماهى الخطاب السندبادي مع الخطاب الأمر، محيلا إليه، متموضعا في داخله. أما (البطل) نفسه، فإنه يتعرض للمحن، وتقل به السنون ما تريد، لكنه مطمئن إلى وضوح هويته متمثلة بتجارته التي تحفظها له المواقف والاعتبارات التجارية السائدة في عصر تحقق فيه الفئات التجارية والمنتجة تقدما كبيرا وحضورا فاعلا. وهكذا، فعند خاتمة رحلة وبداية أخرى، نراه منتظرا عند ميناء، ليتعرف برئيس الملاحة، الذي يعلمه بتجارة تقيم على ظهر سفينة لتاجر ضاع في البحر، فيكون مشهد التعارف وكذلك شهوده. ومرة أخرى فإن مشاهد التعارف بين السندباد والبحارة والقيطان تحيل على موانئ المركز وعوده أيام ازدهار الإمبراطورية واتساعها.

المرأة والمدينة:

وحتى عندما يتسع السرد لاحتواء الحياة الداخلية للمدن، فإن المرأة فاعلا لا تصعد بصورة واحدة، فالسندباد يحب زوجته الهندية، لكنه لا يتورع عن قتل منيلاها في مقبرة الأموات. كما أن الزوجة في الرحلة السابعة تضحي بالكثير من أجل أن يكونا سوياً في رحلة العودة. أما في علاء الدين، فإن الأميرة بدر البديور يستعملها الشهاب بفصاحته وماله، لكنها تعاني من غفلة درية تجعلها عرضة للتقريب مرتين، من قبل الغريبي الساحر ومصباحه الجديد الذي تستبدله بالقديم المسحور بدون معرفة منها بشأنه، ومرة أخرى من قبل شقيقه مستحضر الأرواح الذي يظهر لها بدور الثقباء فاطمة. لكن الذي يتخلل عنه السرد هو ما يعلله المستمع أو القارئ فيدون أن يحيطها علاء الدين بأسرار المغامرة يصعب عليها أن تتعرف بما يجري وبديور. أي أن مقالب الأفعال المضادة تتحقق بواسطتها جراح جعلها أولاً، وليس لضعف أساسي فيها. وعلى خلافها شخصية مرجانة. فهي لا تحتاج إلى معلومات من علي بابا لإحباط اللصوص ومشروعهم، فدربيتها ودرليتها وملاحظتها، تجعلها متسلطة على الآخر. عارفة به، مستعدة لإسقاطه في الفخ، ومثل ذلك النوع من التشخيص، يجعل للحكي مرناً، قادراً على المواجهة مرة والاضطراب مرة أخرى حاملاً للبركة الشاملة أو الكونية في داخله، محيلاً على محيط، ومستوعباً لافق التوقعات ومتواطئاً مع الفضاء القريب، بدون أن يبعده ذلك عما هو شامل وكوني. يؤثر اهتمام الآخرين في شتى الأمكنة والمجمعات والعصور وليس غربياً بعد ذلك أن تحقق هذه الحكايات حضورها

الواسع في تاريخ الأدب طيلة عدة قرون. فعن هذه الحكايات تطل شهرزاد لتضمن تدفق الحكى، غناه وتعقيدها، ومسرته، بوجه عبودية مثقبة باستمرار تفريخ وتختال وتستدرج وتشاكس وترجيح.

ولربما توجد مثل هذه القراءة مجموعة من الاستجابات والردود لدى القاري، فلماذا يبدو للحكي متفاوتاً هنا مع الفن في القضايا ليدبح الزمان مثلاً؟ إن المقامة تعني أكثر بالهامشي بحركته بين الأطراف والمركز ويبتلونه وأستجماعه للعبوب مرة والمضني المكابيد مرة أخرى للأمكنات والمهارات، بقصد أن يتموضع داخل المجتمعات المعتمدة، من خلال مواهبه كمشغول ومتشرد عرف الشعر وخبره صناعة وبضاعة قابلة للبيع من جانب والتعريف بحاله من جانب آخر. إنه ليس السندباد الذي يقيم شخصه بنفسه داخل سرده ليعيد ترتيب المشاهدات والانطباعات داخل إطار يمتد بين المركز والأطراف، قبيل العودة ثانية إلى المركز منتصراً محققاً مزيداً من النجاح والمصالحة والوجاهة داخل سلطة هذا المركز ولربما تخطط في تكويناته السريدي في الحكي الواسع بالرغبات، فيبدو كل ما هو مهدد له بصورة القردة التي تقورض الحبال والغول الذي يأكل البشر والأفاعي الضخمة التي تتبعل البشر. فقد ما يخرج عن الانتظام الذي يعرفه أو ينشده لا بد أن يكون مهدد وخاطر. وإذا تقيص حكايته الحضور وتموضعه في مادة الاستفادة والتبعية، علينا أن نصادق على ما يقوله، بصفته شاهداً وحيداً وفاعلاً يدعي الانتماء إلى هيئة المركز، وخطابه وقوته.

الوجه الكثرة للحكي:

لكنه هو الآخر لا يعي ضرورة ما يسيئ عن الحكي فلربما تدفقت هواجسه وكوابيسه بهذا الشكل كلما فارق المركز، استقراره وعقوده وعهوده، وحتى عندما يتخذ الميناء مخرجاً ومنحلاً فيما يبدو تمثيلاً فعلياً لحياة الاتجار والإبحار فإن هذا الميناء نافذة مثقبة إيفال شيء أو خروج من أمر، أنه السرد الذي تتقلب وجوهه كثيراً، فيتحقق فيه التعارف مرة لكي يستمد ثقة الآخرين بهوية المرغوبة ثانية ليدس فيه لحظة أخرى وقد أوغل في مغامرة أو أرمع على أمر وغاية. إن الميناء أكثر من عتبة المنزل، هو المكان المهيئ باستمرار بوابة يعوزها النبات إلى عالم الرغبات والأفعال والأشواق والحسائق والمحن، والمشكلات إنه كثر الحكي الآخر الذي يحتمي خلف المشكلات مع الواقع والبحر والتجارة لينفتح لغزاً مثقلاً باستمرار يتدفق مع الكلام ما بين الليل والنهار، وما بين أسرار البحر وغوغره ورغباته الظاهر أمام تباينات الأوقات والموايد وتعب الرائي وتكده وحريته وفرحه ومن هذا الخرج وعند مكان الأوبة نفسه لما أن تفرض الكثير لعرف سر الحكي الشهزادي الذي لا يبور ولا ينتهي.

وهو لا يبور ولا يتحدد بتأويل ما لأنه يحتمل أكثر من وجه، كما أنه يجمع ما يحول دون تنميطه فإنما ما قيل أن الكهوف والسرايب هي البعد القسيمي للوعي تعبيرات الحنين إلى الرحم مرة وإلى الأمان والاكتفاء مرة أخرى، أو تعقيدات الرغبة والخوف المختلطة المتشابكة فإن هذا

التفسير محتمل كما يجتمل غيره فهذا علاء الدين في الكهف ينعم بما تنوq إليه الرغبة ليلفاجأ عند البوابة بأن التعميم يقصر عن ضمان الحياة واستمرارية الرغبة إذا ما انخلقت عليه البوابة أو عاقبه الساحر. وهكذا كهف الصوص للماء بالمال في علي بابا. فهو التجسيد الأشمل لرغباته في التعويض عن فقره، لكنه الكثر الذي يجاوره الموت أيضا. فالرغبة والخطر يتعانقان باستمرار تماما كما هو أمرهما في رحلات السندباد. ولا يعني باطن الأرض مشكلة حتمية للباطن النفسي ما دام الباطن والظاهر العميق والبارز يخضعان لأكثر من فرضية وعقيدة. فقصر علاء الدين على الأرض هو الآخر ميدان للمغامرة يتجاوز فيه الموت مع الحياة، والخطر مع الحب عندما أقام مستحضر الأرواح المتكرر في غرفة مجاورة لببيت الزوجية. وكلما يشعر القاريء بالسقرب من تأويل محدد وحاسم، تتدفق شتى المخلفات في الهواء والماء والأرض، وكأنها تريد أن تقول عن نفسها أنها الأفواه العبيدة للحكي تتكلم لتؤكد استمراريتهما التي صانف أن تكون استمرارية الحياة والمرد في أن واحد، حيث تخلد شهرزاد من قبل ومن بعد.

أصول أسفار السندباد :

ثمة سؤال لا بد منه عندما يتطرق الأمر لتاريخ ظهور الحكايات المذكورة أصولها وتناميها، وتداولها بالشكل المتعارف عليه فإذا ما افترضنا وجود أساس واقعي لحكايات السندباد ورحلاته فإن المطابقة التاريخية لا تصمد كثيرا كتفسير لاستمرار خطوة الحكايات بين القراء، حتى في عصرنا الذي يتجاوز المدونة نحو وسائل الاتصال المرئية والمسموعة. وإزاء ذلك، نحن أمام سلسلة من المشكلات التي تستدعي التفسير والحل، ومهما يكن فإننا مدعوون أولا إلى تقصي جانب المحاكمة في المحكي: فالنادر الإسلامية الوسيطة منتجة لانماط سلوكية معينة وكذلك لدونات ومحكياتها القدرة على الصمود أمام تقلبات الأزمان وكما أن أعمال بلزاق وقلوبير ودكنز أو أخرى كامثال كافكا تشكل مشكلة بالضد للكتوبينات المؤسساتية السائدة الآن لكنها تقدر على تجاوز التغيرات فإن المنتوج المدني الوسيط للعقد الحضارة العربية الإسلامية مكتوب له مثل هذا الصمود والمجاعة والاشارة والاشاغلة وتوليد النهضة. وهذا يصدق على حكايات بغدادية وقاهرة كثيرة، كما يصدق على ما يدور فيه محكي علي بابا والأربعين حرامي، الذي ينتقل فيه الراوي بمعرفة بداية بين المدينة وأزقتها ودورها وصناعاتها وبين ذلك الباب الدوار الذي يختبئ خلفه الذهب المسروق الذي تتمكن منه وتزيد عليه عصافية قوية تخضع لنظام داخلي صارم

ولنلا نستطيع التفسير، يمكن أن نتأمل عددا من الوقائع التي ترد في المدونات الأخرى المعاصرة لنشأة الليالي، وتتناميها ومن ثم تدوينها

الرحلة العباسية:

فسواء جرى التنقيب بين آثار الجغرافيين أو المؤرخين العرب

منذ ذلك العصر الزاهر الغامر بحيويته ونشاطه ومجهوده، ومشكلاته وأفاقه، أو تأملنا حياة هؤلاء أنفسهم لوجدنا (التجوال) باتجاه مركز الخلافة ولغاية سقوط بغداد سمة أساسية من سمات الرحلة ومواصفاتها. هكذا يفعل أبو يزيد البليخي، وهكذا يتحرك أبو الوليد الليثي الخزرجي الصعلوك صاحب اللقمة الساسانية ويظهر والذي صادر هذا اللقب ليؤول لشخصه ولصحبته المكدين، وهو يأتي من بخاري نحو الشرق ويقاد^(١).

وليس ذلك بمستقرب إذا ما عرفنا معنى بلوغ بغداد، مركزا للحظوة والمجد والشهرة والمعرفة والتعلم على آخرين أو اختراق الحواجز والموانع التي تحول دون الانتشار.

لكن هذا العامل الذي يفسر جزئيا شكل الرحلة بايبدأها وانتهائها كما في أسفار السندباد لا يبدو شاملا إن لم يقترن أيضا بمعرفة ما يعنيه المركز عند مؤرخي تلك الرحلة وكتابها فاليقوبي الذي غادر بغداد ميكرًا وتقل في آسيا وأقام في مصر والمغرب يكتب في تقديم (كتاب البلدان) مبررا للسبب في تركيز ربع كتابه لوصف بغداد وسامرا قائلا:

(وقد ذكرنا بغداد وسر من رأى وحدنا بهما لانهما مدينتا للكل ودار الخلافة ووصفنا ابتداء أمر كل واحدة منهما فلندرك الآن سائر البلدان والمسافات ...) (٢).

لكن الاكتشاف بهذا التفسير المتداول لمعنى الاتجاه إلى المركز، والأوية إليه لا يمكن أن يلقي التساؤلات الأخرى بشأن معنى قدرة المدونة والرحلة السندبادية تحديدا على تجاوز مجرى الأزمان وتقلباتها فثمة اعتقاد آخر تتحرك بموجبه الرحلة بصفتها اكتشافا ومخاطرة ومسمى للإلتحاق أو للمعرفة أو مغالبة الذات (الرومانسية) الهائلة والقلقة أو المتوترة.

أنواع الرحالة :

وعند السعي لمعرفة اتجاهات هذا الموضوع، علينا أن نفصل بين نوعين من الرحالة، فهناك من هو منخرط في فعل ملكة الاسلام، كما هو شأن حوقل مثلا. وهناك المغامر الذي تتعاطف نزعة المجازفة مقارنة بغيرها فالانشداد إلى الحضارة والمعرفة والاكتشاف تنبئ في شخصية ابن بطوطة مثلا، وهناك العشرات من أمثاله الذين تركوا مدونات تقل حظوة وشهرة، لكنهم غامروا مثله مدغوعين بغريزة الاستطلاع والمطالبة والاكتشاف.

لكن نموذج ابن حوقل مثلا يجتمع فيه التاجر والمستطلع والراغب في المعرفة، وهو أيضا النموذج الذي يكتب في باهل الكتاب داخل ملكة الاسلام وخارجها عارضا لهم أصحاب حضارة تستحق الذكر على خلاف غيرهم من يستبعدهم من هذه الدائرة غير مثيرين لاهتمامه والشخصية التي تطل علينا في مثل هذه الفقرة مثلا تنتمي أيضا إلى (الأيديولوجية) السائدة أو لا، تلك التي تتموضع

أيضا إزاء الهاجس الفردي أو المختبر للمبدع:
بالشام قومي وبغداد الهوى وأنا

بالرتين وبالقسطاط إخواني

وبقدر ما تعنيه الإشارة الجغرافية من انتماء واسع فانها تعرض أيضا لذات تتمدد وعيا في أكثر من مساحة داخل هذه المملكة وهذه الذات يدينها التجوال والاكتشاف والمعرفة أولا لكن هذا الانشغال لا يعني ضرورة الانكفاء على ما هو وضعي: فعل الرغم من أن السلطة اهتمت هي الأخرى بالتثيت مما هو غريب أو عجيب أو مما هو مألوف في النص الديني أو مثير للقولقات، إلا أن ذلك لا يعني انتقاء الزعة للأغراب مرة أو لتمرير العشرات من الملاحظات والصور والحكايات التي تثير رغبة المشاهد صاحب الرحلة مرة أخرى، فيمكن أن يبعث الحقيقة الواثق برسليه للتثيت من خبر ما كما فعل أبو بكر من قبل وهو يبعث عبادته بن الصامت لمعرفة رقيم أهل الكهف على مقربة من القسطنطينية وهاهو الواثق يبعث (محمد بن موسى الفلكي ليستضي خبر أهل الكهف) (٢) مرة وسلاما الترجمان مرة أخرى عندما تراه في المنام (كانما انفتح السد الذي بناه الاسكندر ذو القرنين ليحول دون تسرب يأجوج ومأجوج)، لكن دارسي علم الجغرافيا يرون أيضا أن (هذا العلم المزجج قد سببه للخليفة الشائعات من تحريك القبائل التركية في أواسط آسيا) (ص ١٥٨) أي أننا بناءه اختلاط الحقيقة بالخيال والواقع بالعلم، لا يمكن أن نقبل بما يجيء من الباحثين والدارسين التاليين أو نكتفي بظاهر المدونة فمن الواضح أن الخلفاء المعنيين بالمعرفة والعلوم تسهيلهم رغبات أخرى في ضوء ازدهار ما هو تجريبي أيضا. فالماون والواثق ينشغلان بالعلم وينظران إلى كل ما هو (عجائبي) بعين الشك والتجرد.

ولهذا غالبا ما يختلف على الآخرين من مؤرخين أو جغرافيين معنى انشغالهم بالبعثات والرحلات: فكل خبر لصدى هؤلاء وغيرهم ظن، وكل ظن لا يستحق الاهتمام الا عندما يتحول إلى يقين. ولهذا انشغل كلاهما بالمراصد والمختبرات أيضا. لكن هذا الاهتمام من قبل السلطان لا يلغي الجانب الشخصي لدى الرحالة. فهم ينظرون إلى مواضيع ترحالهم في مواقف متباينة وتحت ظل ظروف نفسية متقلبة. وبينما يأتون على الوصف والملاحظة بدون كلل ولا ملل، إن ما يربك الأحاسيس أو يثير الشبهة أويتباين مع المألوف أو يتداخل مع القنوع أو السموع قد يأتينا في باب العجائب والغرائب، وهو باب يتباعد عن المألوف والظاهر، لكنه يدفعهم إلى الدراسة والتبصر. كما يفعل بزرج بن شهرير في عجائب الهند مثلا. وهكذا يحفل علم الجغرافية ووصف الكون تحديدا، بالانشغال بهذا الجانب الذي يقول كراتشكوفسكي انه نال تسمية (علم عجائب البلاد) (ص ٢٢). ومثل هذا العلم قد يحتوي في داخله ما يقوله السعدي مثلا عن أخبار (بحر الظلمات) أو المحيط الأطلنطي الذي يغيب فيه الكثيرون بينما يكتب السعدي عن خشخاش القرطبي الذي (غاب فيه مدة ثم

فيها شرعية المعرفة داخل منظومات أخلاقية واجتماعية وسياسية تجد موصافاتها في التأويل السائد للديانة الإسلامية، فالاعتبار الأول يعطى للمسلمين، بصفتهم ينهلون من دين مملكة الاسلام التي تمثل للكتاب عنوان التحضر والمعرفة والتجارب بدليل امتلاكها مثل ذلك المركز ونظامه وبعدهم يأتي أهل الكتاب سواء جاءوا ضمن شعوب المملكة أو خارجها. فابن حوقل ينطلق من بغداد (مايو ٩٤٢) تاجرا، ليزور أفريقيا الشمالية والأندلس والبرمو والهند ونابلي وغيرها، ليرفع كتابه إلى بلاط سيف الدولة. بصفته البديل الناجح للمركز الأخذ بالأقول ففي (كتاب المسالك والممالك) يقول ابن حوقل انه لم يذكر بعض بلدان أفريقيا (وكم أعراضهم من الاسم لأن انتظام المالكين بالديانات والآداب والحكم وتقويم العمارات بالسياسة المستقيمة وهؤلاء مهملون في هذه الخصال ولا حظ لهم في شيء من ذلك فيستحقون به إفراد ممالكهم مما ذكرت به سائر الممالك (ص ٢١٩)، أما عندما يستدرك على هذا التعميم فلأن (بعض السودان المفاقرين لهذه الممالك المعروفة يرجعون إلى ديانة ورياسة وحكم ويقاربن أهل هذه الممالك كالثوب والحيشة فإنهم نصاري يرتسمون مذاهب الروم وقد كانوا قبيل الاسلام يتصلون بملكة الروم على الجلاوة ...) وسرعان كان ابن حوقل داعيا سياسيا أو تاجرا، فإن استدراكاته تقوم على مبدأ واضح، يتم بموجبه تشديد الاقتران بين (الايديولوجية) والحضارة والدولة.

لكن هذا التمسك بالتأويل (الايديولوجي) لا يكتسب صفة التعميم عندما نريد قراءة مواقف الرحالة والجغرافيين والمؤرخين والكتاب الآخرين. فمضة نطأ أكثر لا ينتهي إلى طائفة المكدين أو الصعاليك الجوالين، من على شاكلة أبي دلف، كما أنهم لا يجدون هويتهم في المهنة وشروطها واعتباراتها. فهذا السعدي الذي يعده كريسمن من (أكثر الجغرافيين أصالة في القرن العاشر)، شملت رحلاته عشرات البلدان (من الهند إلى المحيط الأطلنطي ومن البحر الأحمر إلى بحر قزوين) وغيره. ليقدم خلاصة لجولاته في عدد من المؤلفات كـ (أخبار الزمان) و (الكتاب الأوسط) و (الكتاب والاشراف) والتي تعد من غرر كتابات القرن العاشر علاوة على ما هو معروف له من كتب أخرى كمروج الذهب. لكن هذا الترحال يدفعه حب المعرفة، مما يجعي وجود نزعة أصيلة لديه للانتماء إليها بدلا للمكان وهو إذ يعتذر عما يمكن أن يفوته سهوا أو غفلة يؤكد أن (طول الغيبة وبعد الدار وتواتر الأسفار طورا مشرقين وطورا مغربين أسبابا مختلفة لا يمكن أن يسهم عنه. لكن هذه الملاحظة لم تات مقطوعة عما يقوله أبوتمام وهو يجد نفسه جوابا مالكا للهوية مرة ومنزوعا عنها مرة أخرى. ولهذا جرت الإشارة إلى الشاعر وما يقوله بهذا الصدد.

أي أننا بإزاء ترحال آخر يغني في حال يضعف في أخرى،
فغربت حتى لم أجد ذكر مشرق

ومشرق حتى قد نسيت المغاربا

كما يقول أبوتمام. فملكة الاسلام تنسج للانتماء لكنها تضيق

انثى فيناتم واسعة وخبره مشهور عند أهل الأندلس) ص ١٥٢.

ومثل هذه التفاتات في تكوين الرحالة وهمومهم وانتماءاتهم ومساهماتهم توضع أمام مجموعة أخرى من الأساطير. فهنا الذي يقتضي الأثر ويطارد المجهول أو ذلك الذي يحركه الدين أو يدفعه مسعى الاتجار لا يعود كما كان فالدخشة التي توجهها المالك والمالك أو الظلمات قد تنبعث عنها افتراضات كثيرة عن الأنماط السالكة والقولات الدارجة والمعلومات السابقة. كما أن اليقين قد يزداد قوة ومنعة عندما يقابل بما يقابل عنه. وكلما بدا الأمر لرحلته عارفين بشؤون الآخر أو متسلطين عليه أو مكثفين بامتيازهم عليه أو ساعين إلى ضمه إليهم كواحد منهم، عادوا وقد ازدادوا يقينا ومعرفة ومالا. وكلما التفت الرحلة لديهم بالكتشافات فلكية أو تنبؤية (ملحمية كما يقولون) معنية بالتنجيز، عظم أمر التجربة وانحرفت عن الموصفات السابقة للأسفار. ولعل تجربة أبي معشر البجلي (ت ٨٨٦م) تستحق أن تذكر. فهو إذ يقصد خزائن الحكمة العائدة إلى يحيى بن النجم يتخلل عما كان يزعم عليه من حج لتعلم (علم النجوم) (فأمرق فيه) كم يقول ياقوت، (حتى الحد وكان ذلك آخر عهد بالبحر والدين والإسلام أيضا) (٤).

وليس صعبا تبين أصداء «الرحلة» بمواصفاتها المذكورة وتفاوتات معانيها ومقاصدها في حكايات السندباد. لكن الذي يقرأ ما دون أوبزيد السرياني عن التاجر سليمان وابن وهب قد يلجا أيضا إلى التفسير الذي يؤوله فيرناند Ferrand سوسافيجيه Sauvage و كانزافو Casanova و رينولد Reinand ودي خويه De Goeje في أن هذه القصص تشكل الأساس الفعلي للأسفار السندباد بصفتها قد انبثقت في نهاية القرن التاسع واتمت إلى ذلك الوسط العباسي أيضا.

سي الخلود :

وبمعزل عن الانتماء المباشر للأسفار فإن طرائق التدوين والتاريخ تؤكد مبادئ الأسناد والاحالة والأخذ والأعداد والتكرار والسطر كلما حالت التجربة دون المراجعة الكلية للعدوات السابقة، وهذا المسعودي في كتاب التنبيه يشير إلى السابقين له كالسرخسي والجهاني وابن أبي عون الكاتب وابن خردادبه وغيرهم مادحا فيهم (سبق الابتداء) لتكون له (فضيلة الاقتداء) لكنه يأتي أيضا بمجموعة أخرى من مبادئ التأليف التي تبعد عنه شبهة السطر. فتمه تواريدات وانقاقات، (وقد تشارك الخواطر وتتفق الضمائر) كما يقول: لكنه أيضا يرى في المتقدمين حضورا لدى أوساط الناس، مما يضطر المحدث أن ينسب ما يقول إليهم حتى وإن كان منهم من هو (أنقص منه مرتبة وأقل فائدة)، كما ينقل عن الجاحظ (٥).

أي أن توضع أسفار السندباد داخل النصوص والحكايات التي وردت عن التاجر سليمان لا يغير كثيرا من طبيعتها استنتاجا لبشأن طبيعة هذه الرحلة. لكن الأمر ينبغي أن يدعونا إلى التساؤل في العناصر الأساس التي تجعل من هذه الحكايات مؤثرة في أجيال

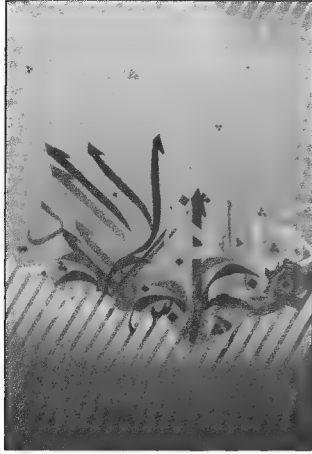
متباعدة على مر العصور. فهي يمكن أن تحتوي عنصر الرحلة المعروف حيث البحث عن مآل، لكن رحلة السندباد ليست رحلة بطل الرومانس. فهو في النسخة المتباعدة لهذه الأسفار يخرج مندقعا بنزعة البحث وجب السفر والترحال والرغبة في التجوال، لكنه يعود وقد استرجع ماله وزاد عليه فهو التاجر بامتياز لكنه تاجر تلك العصور المليئة بالمغامرة والمخاطرة والميل العاصف إلى الحياة الاجتماعية المكتنزة الغنية.

وإذا كان سليمان التاجر يحكي ما يجري له فإن السندباد يفتش عن مستمع يصفى له ويستقبل ما عنده، لنثر فيه بذرة الدرس فالترحال انتماء وتجارة وتعليم كما لاحظنا، لكن مثل هذه الإقامة بين حكايات التاجر نثر تعاطف الوسط التجاري الديني وانشداه كما حصل عندما طرقت أسفار السندباد أوروبا وحتى (عوليس) لم يعد بطلا أسطوريا عندما استمدته التطلعات الإبداعية لتقني القرن التاسع عشر، فامتزجت رغبته وتوتراته بميول سندبادية كثيرة كانت هي الأخرى تجد لدى الجمهور تعاطفا خاصا لما فيها من مهارة وشجاعة ومخاطرة وتعلق بالحياة ومسعى للبقاء ومكابدة كبيرة ورغبة في المعرفة وميل لتقديمها جزمة ميسورة للأخرين من الذين يقلقون عنه مرتبة ومالا. أي أنه يتحدث بلسان اليورجوازيات التجارية النشيطة في تلك الأثناء.

ومثل هذا الانتماء إلى اليورجوازية التجارية لا يحل دون بقاء العناصر بالآخرى التي لا تخاطب عصرا محددا أو جمهورا معينا. فتمه مكونات كرونية تستند إليها الأسفار شأن محمولات البحث والمخاطرة وحب البقاء، كما أن في الأسفار المذكورة ما هو كروني وإنساني يتجاوز الثقافات والشعوب ممتدا بظلال لتبقى هذه الأسفار على ظلال مثيرة تخفي وتتباع لتتسك بالمستمع والقارئ من متشغلين وناخبين حائرين ما بين التصديق والتكذيب ليجدوا أنفسهم دائما تحت سلطان الحكايات الذي لا يقاوم. وعندما نريد توحيد هذه الأسفار مع حكايات علاء الدين والمصباح السحري أو علي بابا والأربعين حرامي، نراها تحيل جميعا على انشاد إنساني عفوي للمخاطرة والاستطلاع والنسب وجب الذات.

الهوامش

- ١ - يراجع اغناطيوس اليانوفتش كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله عن الروسية صلاح الدين عثمان ماضم، ط ٢ (دار الغرب الإسلامي بيروت ١٩٨٧)، من طبعة ١٩٥٧، ص ٢٠٢ و ٢١٣.
- ٢ - المرجع نفسه ص ١٧٢.
- ٣ - أوردها كراتشكوفسكي عن ابن سعد والطبري وياقوت، ص ٦٤ و ٦٥ و ١٤٨.
- ٤ - ياقوت، إرشاد الأريب، ج ٥، ص ٤٦٧.
- ٥ - ينقله كراتشكوفسكي، ص ١٩٨.



قصيدة النثر .. تأملات في المصطلح

محمد الصالحي *

النثر المركز
النثر الشعوري
النثر الموقع
البيت المنثور
النثر الشعري
قصيدة النثر
النثرية....

والمشامل للمدرس النقدي العربي الحديث حول الشعر
سليلا حظ الفوضى السائدة بسبب عدم تدقيق المصطلح أولاً،
وبسبب من عدم توحيد ثانياً. إن الباحث الذي يتناول قصيدة
النثر في الشعر العربي الحديث ليجد من أولى أولوياته توضيح
هذا المصطلح توضيحاً شافياً حتى يتسنى له فرز المتن الذي
سيتعامل معه، وحتى يساهم، ما استطاع في تجلية هذه
الضبابية المفاهيمية التي ما انفكت حدودها تتسع.
لقد شهدت القصيدة العربية، في ظرف وجيز جداً، من
التغيرات والتلويحات ما لم تشهده طيلة تاريخها الطويل، فلم تكن

يصطدم الباحث في قصيدة النثر العربية بمعضلة تداخل
الحدود بين أشكال أدبية عدة أفرزتها المحاولات الإبداعية
العربية الحديثة منذ ما سمي بعصر النهضة. أي منذ المحاولات
الأولى لزراعة الفواصل السميكة الموروثة بين الشعر والنثر، إذ
لم يعد الشكل الظاهر للنص كافياً لوضع هذا النص في خانة
الشعر وذلك في خانة النثر، لأن هذا تطاول على اختصاصات ذلك
والعكس^(١).

ففي زمن وجيز تجمعت في سلة النقد الشعري العربي
مصطلحات من مثل
الشعر المنثور
القصيدة المنثورة
الشعر المرسل
الشعر المنطلق
الشعر الحر

* كاتب ونقاد من المغرب

الوحة للفنان محمد الصانغ - سلطنة عمان

قصيدة (التفعيلة) تبشر بإيقاعها الجديد الذي سيجري في نظر أصحابها، الشعر العربي من الرتبة الوزنية والمثل القافوي، حتى ظهرت قصيدة النثر، أو القصيدة التي تدعي كونها نثرية لتري في التفعيلة مجرد تكرار لقوانين العروض وخروجاً محتشماً عن سباج الخليل^(٦)، ولتعود إلى شكل جديد يتسع للمعاني الجديدة^(٧) داعية الشاعر إلى إيجاد لغة جديدة تتيح إمكانية التعبير عن فورات نفسية أكثر قوة بعيداً عن قيد الوزن والقافية، لا مفر من نظرة تبسيطية كهذه لأن المسألة لأن الثورة على القديم تأتي، دوماً من الإحساس بكون المؤسسة القديمة (البيت التقليدي والسطر التفعيلي هنا) لم تعد ملائمة للبت في مشكلات أوجدتها مناخ جديد، ومن أن سوء الأداء يستلزم البحث عن بديل أسلم ما يتولد عنه عصيان عادة ما يكون عنيفاً^(٨)، لهذا صاحبت الدعوة لخرق كل المنوعات لغوياً، أخلاقياً، واجتماعياً، الدعوة لكسر بنية اللغة الشعرية^(٩).

ظهور قصيدة النثر بشكلها الصارخ والهجومى في لحظة زمنية سمته الاستعمار الغربي لبلدان العالم العربي وبلغ الحركات الاستقلالية الوطنية أوجها، وفي لحظة كان الفكر العربي فيها يتوزع ثيراناً قويان سمي الصراع بينهما- اختزالاً - صراعاً بين الأصالة والمعاصرة، جعل النقاش حول قصيدة النثر يحدث ويتخذ أبعاداً لم يجرها أي نقاش شعري عربي من ذي قبل.

ذلك أن القيم العربية العامة لم تتغير جذرياً حتى تتغير الأشكال الأدبية والبنى الذهنية جذرياً..

المجتمع العربي مايزال يراوح مكانه اجتماعياً وثقافياً، ولم يزد الاستعمار العربي والصمد الحضارية الناتجة عنه إلا نكوصاً وارتداداً إلى ذاته وماضيه، فهو لم يبرح بعد لحظة الخطاية والتوصليل الشفاهي إلى مرحلة الكتابة، بما ترمز إليه الكتابة من اعتماد التقنية أداة في تفعيل التواصل الأدبي والشعري خاصة، ومن حرية فردية في التلقي والتأويل^(١٠). لقد نظر إلى النص الجديد، في ظل الظروف العامة أعلاه، كمؤازرة للانكسار العام الذي أضحت الأمة تعيشه، حضارياً وسياسياً، ورئى في (الاشكل) الذي أصبحت تنادي به قصيدة النثر، معادلاً لموضوعياً للبعثرة التي تعرفها الأحوال العربية^(١١) ونحن على بعد سنوات قليلة، فقط من سقوط فلسطين والاستقلالات الوطنية في قطعها، طرية لا تزال، وثقافياً /أدبياً، مايزال الشعر التفعيلي يثير جدلاً صاحباً بين المؤيدين والرافضين^(١٢).

وما يزيد هذه الفرضية تأكيداً أن النقد العربي الذي رأى (في قصيدة النثر) عصياناً وشكلاً غربياً دخيلاً، رحب بقدم الرواية والقصّة القصيرة، وهما شكلان غربيان، ورأى في موت القامة حدثاً طبيعياً، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي، ذاته فكرة غربية رغم قيامه على التفعيلة الخليلية.

من هنا الصعوبة الكبرى التي لقينها هذه القصيدة في الانضمام للحقل الشعري العربي، والرفض الذي ووجهت به هي وأصحابها، إذ لأول مرة في تاريخ الشعر العربي سيرفرض نص ويحارب، وينظر في ذات الآن، إلى الشاعر كشخص غريب الأطوار، بل وكمرضى عصي على المعافاة، وإلى قصيدة النثر كمؤشر على قساسة اليأس الذي أصاب الذات العربية^(١٣).

إن مثل هذه الأحكام، وهي كثيرة تجعل الشعرية في رتبة أدنى من الشعر، فتحكم على النصوص انطلاقاً من الموضوعات التي تثيرها مستخلصة الجمالي من الوجودي^(١٤)، في حين أن العكس هو المطلوب من كل عملية نقدية علمية تعتمد الملاحظة والاستقراء والرصد والمقارنة والمناظرة والجدل، وتسعى إلى أن تتشارك الإبداع في تأسيس مذهب أدبي جديد ذي أسس واضحة، لأن الجنس الأدبي لا يولد كاملاً، كما لا يتألف فقله إن فشل، من القيم الأدبية الراسخة^(١٥).

فهذا النوع من (النقد) إنما يحجب ضوء النص، ويحول دون الدنو منه لمسألهته فهو يسائل المضامين في غفلة عن علاقتها بالمستويات الإيقاعية المتعددة للنص، وهو لا يرى في اللغة إلا طريقاً للوضوح والأبانة غافلاً عن كون الوضوح الإيقاعي لا المعنوي هو المطلوب في النص الشعري، وهو نقد يسائل الشاعر أكثر مما يسائل النص، وهو ينطلق من معيار شعري سابق يحاكم في ضوءه النص الجديد^(١٦).

فإلى جانب الحيرة التي يدفع إليها ازدواجية الانتماء للشعر والنثر معا (قصيدة النثر) فإن الأشكال (اللاشكالية) التي تتخذها هذه القصيدة بحرية بادية، والموضوعات الصاعقة التي لم يخطر ببال، يوماً أنها تصبح موضوعات شعرية وشخصية شاعرها القريبة من شخصية الصعلوك بمعنييه القديم والحديث معا، ولغتها التي تخلت عن كل (وقار)، وتصل شاعرها من كل مسؤولية سياسية أو قومية مباشرة ساعياً إلى تغيير الحياة بدل تغيير العالم، مقرباً من رامبو ومعرضاً عن ماركس، حيث غدا الشاعر الحداثي يمارس نشاطه يقض النظر عن الشروط العامة التي تضمن لرسائله سلامة الوصول والفهم فهو قد أعاد النظر في مفهوم الشعر وفي وظيفته، ومنع نفسه كشاعر، وضعا اعتبارياً غربياً، وصدم المثلقي ولم يأبه بالمؤسسة الوسيطة التي تعين من يتكلم وتحدد له شروط الكلام^(١٧)، وملغياً بكثير من الكبرياء والعجرفة شجرة نسب في مناخ يؤمن بتسلسل الأنساب ويقول بوراة الشعر^(١٨).

كل ذلك سهل عملية الهجوم على دقصيدة النثر والمادة بؤدها في المهذ، ودفع النقاد الأكثر اعتدالاً إلى تقديم النصيحة لأصحابها بالبحر في الشعر في مظانه لأنهم أخطأوا الطريق! هذا الصطلح المركب (قصيدة - نص) (النثر) زاد من صعوبة تقبل هذا النص لا النص بل فهمه الا في ضوء الحداثيات

السابقة لأن صفة النثرية هنا تحمل حكم قيمة وتستدعي على الفور النص المضاد، أي (قصيدة الشعر) التي هي القصيدة الموزونة تقليدية أم تعجيلية^(١٥).

ورغم أن كتاب (قصيدة النثر) عربي هم أول من استعمل هذه التسمية وكتبوا نظرياتهم الساخنة مرددينها فإن أعداء الشكل الجديد سرعان ما سيستغلونها (التسمية) للطعن فيه ومهاجمته^(١٦).

ويبدو أن مصطلح (قصيدة النثر) أطلق، عربيا، بنوع من الطمانينة رغبة في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من البلبلة والخلال من تشويه الحقائق،^(١٧) كما كانت نية المتحمسين له، في حين أنه مصطلح يفتح باب الجدل على مصراعيه بدل أن يغلقة بإضافة لكونه يستدعي تعميق النظر في مفهوم النثر وهي مهمة ليست سهلة أبدا فإنه يجعل من البحث عن علائق النص الجديد بالأشكال الشعرية السابقة عليه أو الحماية له ضروريا كما يستعمل لتحديد الأسس الشكلية والبنائية لقصيدة النثر التي مهما ادعت أنها ضد الأشكال كلها فإن لها شكلا.

هكذا نستخلص قصيدة النثر الدرس النقدي في مازق لأنها جمعت بهذا الشكل الفج بين الحقلين المكونين للعملية الأدبية كلها. الشعر والنثر. وهذا الجمع الذي يفاجئنا منذ البدء، سيبحثر السلطات الأجنبية ويدفع إلى إعادة النظر في استراتيجيات النقدي. .. بتغيير أوجه نقول: إن قصيدة النثر جسدت كل الإشكاليات الشعرية العربية قديما وحديثا وجمعت إعادة النظر في الفعاليات النقدية والأدبية والبحث عن معرفة انسب لما يفرضه النص الجديد^(١٨).

من هنا كان ضروريا النظر في العلائق بين الشعر والنثر للاقتراب، ما أمكن من الفجوات التي يتسرب منها هذا لذلك والعكس، واستقصاء الامكانيات الإيقاعية التي تنطوي عليها اللغة بعيدا عن الثنائية الصارمة: الشعر / النثر.

لذا لن نبحت عن تعريفات الشعر والنثر. ولا عن التقلبات المفاهيمية التي لحقتهم عبر مسيرة الأدب العربية الطويلة، وإنما نسعى إلى الاقتراب من الإبدالات الإيقاعية بينهما.

أي ما هي التجليات الشعرية في جسد النثر العربي؟ ما هي التجليات النثرية في جسد الشعر العربي؟ كيف حصل هذا التداخل حتى أصبحنا أمام أجناس أدبية تحمل أسماء لا تحلينا لا على النثر ولا على الشعر، بل ترمي بنا وبمسملاتنا في منطقة التماس الصعبة حيث يصطدمان وينتج عن اصطدامهما شرر مستطير؟

من نعمنا (الشعر والنثر) تخل عن بعضه أكثر من الآخر؟ ماذا فقد الشعر حتى عد قريبا من النثر؟ ماذا فقد النثر حتى عد قريبا من الشعر؟ ثم لماذا حين حصل هذا التداخل أصبحنا أمام نص سلطنا بشعرية، رغم أنه تفل عن كثير من مواصفات الشعر المتداولة والاعتراف؟ هل لأن الأفضلية في تراثنا الأدبي

كانت دائما للشعر، وأن النثر مهما يكن فنيا، فإنه يبقى في منزلة دون الشعر؟

سنوقف قليلا عند معنى كلمة «نثر» حتى نستجلي حقلها الدلالي، لأن التماس في المصطلحات التي منحتها الأشكال التي سبقت قصيدة النثر في الزمن أو جبايلتها، سيري كيف تبرز صفة النثرية كخاصية مشتركة بين أكثر هذه المصطلحات تداولاً: الشعر المنثور - النثر الشعري - قصيدة النثر.

يعرف القاموس المحيط للفيروز أبيادي كلمة «نثر» هكذا نثر الشيء ينثره نثراً وينثره نثراً ونثراً رماه متفرقا كثره فانتثر وتنتثر وتنتثر والنشارة بالضم والنثر بالتحريك ما تنثر منه أو الأولى تخص ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب. وتناثروا مرضوا فماتوا والنثر الكثرة الولد والنشاة تلوح من أنفها كالود كالنثر والواسعة الإحليل.

والنثران كريحان وككتف وكثف ومتر الكثير الكلام ونثر الكلام والود أكثره والنثره الخيشوم وما والاه أو الفرجة بين الشاربين حبال وتره الأنثى، وكوكبان بينهما قدر شر وفيهما لطح بياض كانه قطعة سحاب وهي أنف الأسد والدرع السلسلة الملبس أو الواسعة. والعطسة والنثر للدواب كالعطاس لنا. نثر ينثر نثراً أو استنثر استنثر الماء ثم استخرج ذلك بنفس الأنف كانتنثر والمناثر خلقة يتناثر بسرهما أو انثره أنثره والقاه على خيشومه والرجل أخرج ما في أنفه أو أنفه أخرج نفسه من أنفه وأدخل الماء في أنفه كانتنثر واستنثر والنثر كعظم الضعيف لا خير فيه^(١٩).

يجمع بين هذه المعاني جميعا معنى الشتات واللاتناسق: رمي الشيء متفرقا - تناثر الشيء - المرض - كثرة الكلام - العطاس - الرعاف - العظم (الشخص الذي لا خير فيه) ... والشتات اللاتناسق هما الصفتان اللتان جعلتا العرب قديما، يسمون النثر نثراً لأن شكله يوحي بالتبعثر عكس الشعر الذي يسيجه سياج الوزن والقافية والتشطير فيجعله ذا شكل بين واضح.

من هنا نفهم لماذا ظلت الشعرية تحتفظ بشرطي الوزن والقافية كشرطين ضروريين لا محيد عنهما رغم انتقال هذه الشعرية من طور تعريف الشعر بالوزن والقافية والمعنى، إلى طور تعريفه بالوزن والقافية والتخييل درءاً منها لكل (تسيب) قد يلحق الشكل الشعري فيفقد تناسقه ويصبح نثراً.

هذا الهاجس هو ذاته الذي سيجعل العرب المحدثين يمتنعون الأشكال الجديدة الناتجة عن قرع النهضة العربية باب الحداثة، يمتنعونها صفة النثرية كأنما فاض الشعر عن سفيته فتناثر فأصبح نثراً، وأخذ يغطي بياض الورق كأي نثر عادي. قد يكون هذا تفسيراً شكلياً محضاً، لأن الشعر ليس مجرد هيئة على الورق ولكته علاقات ودينامية ومراع وأخيلة وإيقاع، لكننا ملزمون، ونحن نروم تدقيق المصطلح بهذه الإشارة لأن

التسمية التي منحها هذا الشكل أو ذاك تحمل من الدلالات الحضارية والسياسية أكثر مما تحمل من دلالات شعرية.

تتفق جل الدراسات المنجزة حول بدايات تلمل قارتي الشعر والنثر في الأدب العربي الحديث وإقترابهما من بعضهما حول كون أمين الريحاني ومي زيادة وجبران خليل جبران أول من كتب بصوفاً أدبية استندت إعادة النظر في مفهومي الشعر والنثر مما لكون هذه النصوص تحمل في أغلبها شكل النثر، لكنها إيقاعية ورؤيوية مختلفة عنه فقد برز فيها النثر بشكل يجعلها أكثر غنائية وحضرت فيه الذات الكاتبة بحدّة جعلت إيقاعها منسجماً متراسماً، ومالت إلى التصوير بطريقة غير مطروقة من ذي قبل في النثر العربي، واستفادت من تقنية السجع من غير إفراط، مما جعل المنقول يستعيز عن القافية والوزن والنشطر بتقنيات جديدة. وإذا كانت هذه الكتابات قد أدرجت، في بادئ الأمر، في خانة الشعر المنشور فإن كتابات جبران سرعان ما استمنح اسماً جديداً أكثر غموضاً واستغراقاً «النثر الشعري».

هذان المصطلحان سينضاف إليهما، بعيد ذلك بقليل، اسم ثالث سيزيد المسألة تشاكاً، إذ سينعت ما كتبه أحمد باكثير، وغيره كثير، بالشعر المرسل، قبل أن تتوسع دائرة المصطلحات لتشمل الشعر الحر وقصيدة النثر لاحقاً.

الشعر المنشور والنثر الشعري:

يعرف أمين الريحاني «الشعر المنشور» بالقول: (هو آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الأفرنج وبالأخص عند الأمريكيين أو الانجليز، فملتون وشكسبير أطلقا الشعر الانجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبصرة العرفية. على أن لهذا الشعر المطلق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تهيئ القصيدة فيه من أبجر عديدة متنوعة. وولت ويتمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها. وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين المتخلفين بأخلاقه الديموقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية)^(٢٠).

ينطوي هذا التعريف على كثير من الحقائق تضيء كثيراً من جوانب المسألة الاصطلاحية التي نحن بصددنا. «الشعر المنشور» تسرب إلى الرقعة الشعرية العربية من نافذة أمريكية مع مي وجبران والريحاني، ما يعني أن التقسيم الاستعماري للعالم العربي له دوره المباشر في تفعيل الغموض وتصارع الأشكال والرؤى في الشعر العربي الحديث، ونحن سنرى لاحقاً أن «قصيدة النثر» ستدخل الشعر العربي، نظراً، من نافذة فرنسية ويستفاد، ثانياً من هذا التعريف أن الريحاني وصحبه كانوا منشغلين بفكرة النهوض، وهم يعيشون في أمريكا، قرأوا في العروض العربي عرقلة أسام النهوض

الشعري. وكلمات (ارتقاء) و(قيود) في نص التعريف يفسران مدى انشغال أمين بفكرة التقدم التي كانت انشغالا ثقافياً عربياً يومئذ، فقد دعا خليل مطران إلى تحرر الشعر العربي شريطة أن يبقى شرقياً وعربياً، ودعا بول شحادة إلى تقليد الشعر الأوروبي والتخلي كلية عن القافية لأن ذلك يجعل النظم سهلاً ويمكن الشاعر من التعبير ببلاغة أكبر كما دعا عبدالمفتاح فراحات إلى تحرير الشعر من الوزن والقافية حتى يتسجم للملحة وحتى يسائر النهضة الغربية^(٢١).

يستشف من خلال هذه الدعوات وغيرها كثير جداً، مدى انهماك الفكر والنقد العربيين بالأخر، وبفكرة التوفيق (التلقيق) التي لا تلائم البتة الإبداع الأدبي لأن هذا الأخير لا تنفع فيه الحلول الوسطى، والأبداع ليس تعديلاً في بنية أدبية سابقة، حذفاً وإضافة، وإنما هو خلق جديد وإعادة تشكيل، الشيء الذي يبرر هشاشة هذا الشعر لاشعريته، في الغالب، وهو ما يتم السكوت عنه، في معظم الأحيان تحت ذريعة التقدم وزحزحة الثابت والبدع من أشكال أكثر ملاءمة ومرونة. يقول الأب لويس شيخو: «... على أننا كثيراً ما لقينا في هذا الشعر المنشور قشرة موقدة ليس تحتها لباب وربما قفر صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذي سخي أو كثر الالفاظ دون جدوى بل يتعسف ظاهر، ومن هذا الشكل كثير من المروجين للشعر المنشور من مصنفات الريحاني وجبران وتبعتهما فلا تكاد تجد في كتاباتهما شيئاً مما تصبو إليه النفس في الشعر الموزون الحر من رقة وشعور وتأثير»^(٢٢).

وفكرة التقدم هذه إضامة لا أوردناه سابقاً عن كون أسماء الأشكال الشعرية في الأدب العربي الحديث ذات أبعاد حضارية وسياسية أكثر منها أدبية ونستشف من تعريف الريحاني كذلك الهاجس الشكلي الخارجي المتحكم في الدرس النقدي العربي يومئذ، وهو هاجس يرى في كل نص لا يخضع للوزن والقافية شعراً منشوراً، والدليل ورود اسم «النثر الشعري» في شعر منشور في حين أنه كتب الشعر الحر وهو من رواده الأوائل. وهذا الهاجس الشكلي سناه لاحقاً عند الحديث عن «قصيدة النثر» حيث اعتبر ويتمان، في النقد العربي راد هذه القصيدة لمجرد خروجه عن حدود الصرامة الوزنية والإيقاعية للشعر الأمريكي السائد قبله.

إلا أن المهم في تعريف أمين الريحاني هو إيراد ما يميز الشعر المنشور عن الشعر التقليدي، وهو محاولة الخروج من الوزن العروضي الواحد، والقافية المتكررة بالاستفادة من مزج البحور وتنوع القافية.

ويبقى الإشكال الأكبر هو هذا المتمثل في الفروقات بين الشعر المنشور والنثر الشعري. إن الباحث ليجد صعوبة في تحليل الخط المذهل الذي يعزج بين الشكّلين آناء، ويفصل بينهما آناء. في الشعر المنشور يأتي الشعر موصوفاً وما النثر سوى

أكبر، فإنه في ذات الآن، عكس النثر الخطابي يكسر ويرج الجملة قصد الحصول على قطعة. يمنحها الإيقاع ديناميية بسمياته الخفي^(٢٤)، بين هذا الإيهام الشكلي الذي يوحي بكون النثر الشعري نثراً، وبين الإيقاع الخفي الهاجس فيه تروند أسئلة جوهرية قد تكون الاجابة عنها اقتراباً ودنواً من الارتجاج العنيف الذي شهده جسد اللغة الابداعية العربية ودفع بالمسألة الاجناسية الى الامام وفتح باب قضية الشكل على مصراعيه، وأثار استراتيجية القرارة. انه نثر قد نجد فيه ملامح من الشعر التفعيلي الموزون، ومن الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية، ومن قصيدة النثر الخالية من التفاصيل والوزن والقافية وتنامي الحدث لكنه رغم ذلك، يبقى محتفظاً بسمته التي تجعله قريباً من النثر وإنما منح صفة الشعرية لأنه مخالف للنثر السابق عليه في الزمن وعن النثر المحايث له كذلك.

الدراسات التي تناولت النثر الشعري سادها قلق تحديد الشعرية فيه، وهي التي (الدراسات) انطلقت من كون هذه النصوص نصوصاً شعرية لائثرية، فانتجت خطاباً نقدياً زاد من تعقيد المسألة، فـ(دعوة وإبستامة) وهو الكتاب الذي فجر قضية النثر الشعري، أكثر من غيره، لم يتناول قط بأدوات نقدية كفيلة بوضعه إما في خانة النثر أو في خانة الشعر، وإنما مورس عليه تحليل بروكستسي يستعني بكلام يقول كل شيء ولا يقول أي شيء كتب عنه ميخائيل نعيمة. «.. ينبت فيه نغفاً فياضاً من قلبه، وشرارات وهاجة من فكره، والواناً مواجهة من خياله، وينثرها بقلم ناعم، صادق، سخي، يحاول في الكثير من نبراته محاكاة منامير داود ونشيد سليمان وسفر أيوب ومرثي أرميا^(٢٥)».

وهذا القلق يأتي بدرجة أقل عند تناول الشعر المنثور، لأن هذا الأخير ظل مصتقاً بكثير من مواصفات البيت العربي.

الشعر المرسل:

أما الشعر المرسل فيوصف به عادة ما كتبه أحمد باكثير في مصر، كأول من ابتدع هذا الشكل بعد اطلاعه على نماذج منه في الشعر الانجليزي يعرفه سـ موريه بالقول «الشعر المرسل في الانجليزية يتكون من أبيات غير مقفاة من الوزن الايامي ذي التفعيلات الخمس، ويستخدم أساساً للشعر الملحمي والدرامي، وتتمتع بتميز واضح بين هذا وبين المزدوج المقفى الذي هو دائماً مكون من الأبيات الثنائية المتساوية المقفاة»^(٢٦).

الشعر المرسل تخلص من القافية فيما بقي موزوناً ولهذا فهو شعر أول ومرسل ثانياً. هاجس الشكل الخارجي الذي تحكم في صياغة المصطلح الشعري العربي الحديث. إن البحث عن شعرية نص باللجوء الى مقارنته بنص آخر يجعل، ضمنيًا المسالم الخارجية للنص مكوناً أساسياً لشعرية النص، وهذا عين الخطأ.

صفة، وفي النثر الشعري يحدث العكس. فهل كتابات جبران نثر ذو ميولات شعرية، وكتابات الريحاني شعر أخرج مخرج نثر؟ لم تسعفا الدراسات الشعرية العربية بحل لهذا الاشكال يقول أنيس المقدسي: (لا بد من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور، فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال، وإيقاع في التركيب وتوافر على المجاز، وقد عرف بذلك كثيرون في مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية (...). على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي وإنما هو محاولة جديدة قام بها الشعر محاكاة للشعر الافرنجي، وممن فتحو هذا الباب أمين الريحاني فإن في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة تلمس فيها جميعها هذه النزعة الى التنظيم الحر من قيود الأبحر العروضية الموروثة^(٢٧)).

قد يكون هذا التعريف اقرب الى الافتراض السابق حول كون النثر الشعري نثراً أولاً، والشعر المنثور شعراً أولاً. لكن يصعب، عملياً، الانتداع الى ما يجعل جبران مختلفاً عن الريحاني، ما دام الهاجس عندهما، معاً، واحداً وهو البحث عن اشكال جديدة. وليس البحث عما يجمع بينهما بأقل صعوبة، لأن معرفة التشابه، هنا معناها معرفة الاختلاف.

ولعل هذا هو ما جعل الدرس النقدي العربي حول الشعر يجمع بين الاسمين آنذا، ويفرق بينهما آنذا، والجمع بينهما أكثر وروداً، لأن النظر اليهما تم من خلال ما يجمع بينهما أي ما اختلفا فيه عن شعر النهضة العربية بنائياً ورؤيوساً من غير دخول في التفاصيل.

فلذا نحن تأملنا كتابات جبران وجدناها تملأ الصفحة كأي نثر عادي، وتميل الى السرد في أغلبها، ويغلب عليها طابع القص الذي عادة ما ينتهي بحكمة ذات لبوس تنبؤي ديني، ولا تخرج عن مألوف البلاغة العربية، لكنها في ذات الآن كتابات ديناميية سرعان ما تجذب القاريه اليها بقيمتها المغايرة، وبتماسك أحداثها وتصاديها، ويجوها العاطفي ويعودتها الى الانبائيع الأولى للحياة مخاطبة النفس الانسانية بلغة رخوة مهموسة داعية الى انسان جديد يسمو على سقطات الحياة الانسانية الراهنة، مؤسسة بذلك إيقاعاً نابهاً من الفكر أولاً ومن اللغة ثانياً.

ليس في النثر الشعري ما قد يوحي بإيلاء أهمية للغة لفظاً وتركيباً، ما يفسر سيادة الخبر، والاحالة على العالم الخارجي والتغاضي عن جمالية اللغة الى جمالية الفكر حيث يطغى للدلول على الدال. لكن يجب ألا نتدخّل بتواري الهاجس اللغوي الذي كانت تفسره التقفية والوزن والتشطير والمظهر الخارجي للقصيدة، فالتنثر الشعري حتى وإن كان يذهب بالفكرة بعيداً حتى نهاياتها، وعبر أسطر عدة بحثاً عن سلاسة أكبر وتراص

ولقد رأينا أن النثر الشعري نشر أولاً، وشعر ثانياً، في حين أن الشعر المنثور شعر أولاً ونثر ثانياً. الشعر المرسل، نتيجة اقرب إلى الشعر المنثور منه إلى النثر الشعري، وما الفرق إلا في كون الأول تخل عن القافية كلية واحتفظ بالوزن، في حين تتخلل القافية الثاني والوزن.

هكذا نظر إلى الأشكال نظرة خارجية بحثة فالتصقت بها أسماء تبعاً للشكل الذي تأخذ على يواض الورق أولاً، وتبعاً لحضور الوزن والقافية وهما المحددان الخارجيان للشعر في النقد السائد حينئذ، وتم تأجيل الأسئلة الصعبة التي تمس شعرية هذه النصوص بعيداً عن الوعي النهضوي السائد.

ويتضح هذا من الفروقات الجوهرية للكائنة بين الشعر المرسل والانجليزي والشعر المرسل العربي.

فالشعراء الانجليز اعتمدوا الكلام اليومي في كتابتهم للشعر المرسل في حين عارض الشاعر العربي في مطلع القرن لغة زمانه ويومه واغترف من لغة التراث والشاعر الانجليزي إذ يتخلل عن القافية فإنما يبعثها بمجموعة أبيات طيبة يمتد معناها ويتواصل في سريرة إيقاعية متدفقة، مستغلاً في ذلك أنواراً شتى من التضمين إذ لا ينهي، عادة المعنى بنهاية البيت، بل ينهيها وسط السطر الشعري فتريز إمكانيات أكثر للنثر والتغني والتوازي الصوتي والتكرار^(٢٧).

أما في الشعر العربي فقد ظل (الشعر المرسل) محتفظاً باستقلال البيت ونظام التشطير ما جعله غاية لا وسيلة وجعله أبعد من أن يعكس دينامية الخيال وتوتر الذات، ومجرد محاولة للتخلي عن صرامة البيت التقليدي لكن غير رجاء العملية الشعرية من أساسها من هنا تبقى التجربة مجرد خدوش بسيطة على وجه القصيدة العربية حتى وإن فسر الشعراء صنيعهم بوجود الشعر المرسل في التراث العربي مستشهدين بـ «عجائب القرآن» للباقلاني، و «الموشع» للهرزباني^(٢٨).

إن هذا الخروج المحتشم عن قوانين البيت العربي الذي مارسه الكتاب العرب في مطلع هذا القرن، يفسر النظرية القبلية إلى أعمالهم، وكون هذه الأعمال توكيدا لفعل النهوض لا توكيدا لفعل الشعر، وهذا ما جعل محاولاتهم لم ترحل بما فيه الكفاية صلادة هذا البيت، وتبقى تجربة جبران خليل جبران العمل الأكثر ثورية لأنها تجربة رأت إلى العملية الإبداعية بعيداً عن شائبة الشعر / النثر، ولم تسع فقط، إلى إلحاق تغيير بسيط ببنية البيت وإنما استأنتت بنيت الذات وإيقاع النفس فجاء عمله مقدمة ضرورية للاختراق الانساني الذي سيكرمه بعده وهو ما سيمسك الكتابة العربية بما كانت الرمزية قد دشنته منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

الشعر الحر:

وكما حدث للشعر المنثور وللنثر الشعري، فإن مصطلح

«الشعر الحر» سيكتشفه الكثير من الغموض الناتج عن عدم التدقيق والاسراع في إلصاق الأسماء بالأشكال الأدبية تحت تأثير الانبهار بالمغامرة الخروجية التي ما انفكت دائرتها تتسع خاصة منذ القصائد التفعيلية الأولى القادمة من العراق. هذا الانبهار بالشكل الخارجي للنصوص الجديدة هو ما جعل نازك الملائكة تدرج الشعر التفعيلي تحت تسمية «الشعر الحر» التي أخذتها من الانجليزية (Free Verse) والتي تعني الشعر الخالي من الوزن والقافية والذي قد تأتي بعض القصائد فيه مزيجاً من جوار عدة لكن بطريقة عفوية، وواضح أن الروح العاطفية الهجومية الشديدة التي كتب بها «ظاهرة الشعر المعاصر» هو ما جعل نازك الملائكة تصف الشعر التفعيلي بالحرية، وهي الحرية التي استكثرتها عليه فيما بعد، داعية آياد اللجوء إلى العروض العربي، ويصل الخلط بين المصطلحين لدرجة استعمالها بمعنى واحد، فهي ترى أن شعر التفعيلة يشبه الشعر الحر لأنها معاً حلما استقلاليتان البيت العربي، وخرجا عن قانون تساوي الأسطر، ونبذوا القافية وأتيا بشعر مرسل. تتحدث، على سبيل المثال لا الحصر عن «الشعر الحر الموزون»:

«وما يهمننا من هذا الموضوع، أن نرهم هذا الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله، وخیل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له»^(٢٩).

زاد هذا الغموض ترسباً أن بعض الشعراء والنقاد قبل نازك منصوا مصطلح «الشعر الحر» مرادفات كثيرة كما فعل أحمد زكي أبو شادي، وهو من الأوائل الذين دعوا إلى إدخال هذا النوع الشعري إلى الأدب العربي، حيث يسميه النظم الحر «والشعر المرسل الحر» يقول في مقدمته لقصيدة الفنان:

«وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترناً بنوع آخر يسمى بالشعر الحر (Free Verse) حيث لا يكتفي الشاعر بإسقاط القافية بل يجهز مزج البصور حسب مناسبات التأثير»^(٣٠).

إن الجمع بين «الشعر الحر الموزون» و«الشعر الحر» عند نازك الملائكة وبين «الشعر المرسل» و«الشعر الحر» عند أبي شادي يعكس مدى القلق الاصطلاحي الذي ساد الممارسة النقدية والشعرية العربية الحديثة.

يعرفه جبران أيراميه جبران بالقول:

«الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (Free Verse) بالانجليزية (Vers Libre) بالفرنسية. وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت ويطمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط

وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات ، في حين أن «قصيدة النثر» هي «القصيدة التي يكون قوامها نثراً متوصلاً في فقرات ككفارت أي نثر عادي»^(٣٦).

يحظى هذا التعريف بأهمية كبرى لاعتبارات شتى. فهو أولاً يضع يد على ممكن الداء بالإشارة إلى أن الشعر الحر تخلى عن الوزن والقافية معاً، ومن هنا وسم بالحرية، وليس لأن الشاعر منسج حرية الخلط بين التشكيلات الوزنية، والخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً، ووقع في أخطاء التدوير وتلاعب بالقافية مهملًا إياها في كثير من الأحيان كما ترى نازك الملائكة^(٣٧). ثم إنّه (التعريف) وضع شعر والت ويطمان في مكانه الحقيقي، أي الشعر الحر. لقد دأب النقد العربي الحديث على القول إن الشاعر الأمريكي هو مبتدع «قصيدة النثر»، كما أسلفنا ويكتفي أن ينشر إلى ما جره عليه شعره في أمريكا، من ويلات وصلت إلى حد المطالبة بحرامته من الجنسية الأمريكية... والسبب هو وضوح شعره والوضوح خاصية من خاصيات الشعر الحر (الذي تخلص من الوزن والقافية، واعتمد الصورة أكثر، فيما عانى قراء «قصيدة النثر» من «غموضها» و«مجانيتها».

وهذا التعريف أخيراً، وضع بعض الأسماء الشعرية العربية في مكانها الحقيقي، إذ طالما اعتبر محمد الماغوط وتوفيق صايغ شاعري «قصيدة النثر» بل نظر إلى الماغوط كمؤسس لها من خلال النماذج التي قرأها في «خمس شعر»، وضمها بعد ذلك «حزن في ضوء القمر»^(٣٨).

تعريف جبراً، الذي نراه التعريف الصحيح والعلمي، نعثر على ما يطابقه تماماً في «شعر» فقد كتبت المجلة في زاوية «أخبار وقضايا» ترد على نازك الملائكة التي اعتبرت «حزن في ضوء القمر» قصائد نثرية في حين أنه «شعر حر» ذاهبة إلى أن نازك الملائكة تفهم الشعر الحر كما كتبه هي. وترى المجلة أن هناك ثلاثة أنواع من الشعر في الأدب العربي الحديث:

– شعر الوزن ويضم شعر التفعيلة.

– الشعر الحر وهو المجرد من الوزن والقافية مع الحفاظ على نسق البيت.

– قصيدة النثر^(٣٩).

لن نقف عند الخصائص الشعرية للشعر الحر ولا عند الترميزات الشكلية التي تخفي داخل نصوص من هذا الشكل قصائد نثر حقيقية لم يستطع الشكل الخارجي إخفاءها، وهي ملاحظة تنسحب حتى على النصوص التي ألحقت بالنثر الشعري وهي قصائد نثر، والعكس.

فالتمايزات جمة والفرق واسعة بين شاعر وشاعر، وبين نصوص الشاعر الواحد حتى. شعر جبرا إبراهيم جبرا المتشعب بالتصوف المسيحي الأنجلوسكسوني، ليس هو شعر محمد الماغوط الذي اكتفى بالاطلاع على الشعر الغربي من خلال

الترجمات، وهما معاً مختلفان عن توفيق صايغ المتمثل لأسلوب الكتاب المقدس.

قصيدة النثر:

سرت «قصيدة النثر» أو بالأحرى الخطاب النقدي حول «قصيدة النثر» هذا الخط المفاهيمي والتشاكلي الاصطلاحي، وسيجعل ذلك كما سنرى دون قراءة هذا النص حتى الآن، قراءة شعرية بعيداً عن الأوهام والحسابات، كما يقول وهذا هو الأدهى دون معرفة الشكل كمرحلة حققة، يقول سركون بولص، وهو الذي اعتبر من أبرز أسماء قصيدة النثر العربية، منذ الستينيات: (نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة. وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه إليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف بـ (Prose Poem) أي قصيدة غير مقطعة)^(٤٠).. لا يخلو هذا التعريف من وهم الشكل الخارجي الذي وقعت فيه معظم التعريفات التي صاحبت تنامي الأشكال في الشعر العربي الحديث، لكنه لا يخلو من جهة ثانية من قلق كبير وحيرة تجاه مصطلح «قصيدة النثر» وهذا ما يهمننا، هنا أكثر.

ما عبر عنه سركون بولص يزيد من تعقيد مسؤولية الباحث الذي يسعى إلى الإقتراب من إيقاع قصيدة النثر العربية ويجعل إعادة النظر في المسلمات ضرورياً.

قد يكون من بين الأسباب المباشرة التي استدعت هذه الضبابية المفاهيمية أن كل جيل من أجيال الشعر العربي، منذ النهضة، يبدأ من نقطة الصفر (اضطراب أو عناد)^(٤١).

فلقد جعلت الصدمة الحضارية كل ما يرد من الغرب من أشكال أدبية حديثاً وجديداً، والحق أنه ليس جديداً إلا على الثقافة العربية^(٤٢). ونحن نرى أن هذا التسابق على الأشكال الشعرية دال على يأس وخيبة وليس على حيوية وفاعلية. يمكن أن نستدل على ذلك بكون سنة ١٩٤٧ التي ظهرت فيها القصائد التفعيلية الأولى هي ذاتها السنة التي أصدر فيها جورج حنين بمساعدة ريمسيس يونان مجلة اختاراً لها اسماً مثيراً هو (حصة الرمل) (La part du sable) جاء في تقديمها: (هذا الكراس (...)) في وقت يبدو فيه الانتماء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط)^(٤٣). وما هي إلا سنوات قليلة حتى صدرت «شعر» التي أعادت كل الأسئلة إلى بداياتها.

يتجلى العناد في طبيعة الخطاب النقدي الموازي الذي ظهر

إصلاص مجلة «شعر»، وهو خطاب سجالي تبشيري يرى في السابق عليه من الشعر تكرارا ورتابة لاغير، ويرى في الذي يبدو إليه خلاصا للشعر والذات معا. للتأمل للانتاج الشعري الذي رافق هذا الخطاب سلاحا المسافة بين المأمول والمنجز. ويسهل على الانسان هنا: أن يستشف كون القبول الذي تلقاه الاشكال الجديدة من طرف قلة تعرف كيف ترفع صوتها عاليا ليس قبولا شعريا، جماليا بالضرورة بل قبول آت من الرفض الذي ترمز إليه هذه الاشكال، فإضافة الى كون قصيدة النثر ضربة من الغنائية المجنحة المثقلة بالضجر من الحياة والفارقة في عالم قدرى لا يملك الشاعر فيه إلا الانسياق وراء قوة تلهو به كيفما تشاء، فإن «الفوضى» الشكلية التي لا تستقر ولا تهدأ منحت الشاعر القاريء متفاسا يعكس من خلاله موقفا ضبابيا من الواقع العام والخاص. ولقد سكت النقد العربي حتى في أروع نماذجها، عن تفسير هذه الحرية التي منحها الاشكال الجديدة للشاعر وتبين ماغيثها وإبراز الامتيازات التي خلوها له التخلي عن البيت التقليدي وكيف تعمل في النص وتصنع شعرية (وهنا مرتبط بالفرس)، وحتى ان فعلت، فلنما بدافع التمديد والاشادة لا يدافع التساؤل والنقص.

هذه الحرية تجاه قصيدة النثر ليست عريية فقط، بل عرفتها الشعرية العالمية وإن كان بحد أدنى، نظرا لاختلاف الظروف الحضارية والثقافية لقد نظر الى قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا يتأبى عن كل تحديد ونظر الى محاولة التقدير له عملا مجانيا محكوما بالاخفاق.

فكيف نقبض على (شكل) جاء ليضرق القواعد ويعلم العيصان على السلف وكيف نبحت عن / في جمالية جنس أدبي يصعب تحديد قوانينه قبليا، فهو يحاول، جاهدًا الانفلات من كل تحديد وثبوت، وألا يخضع لمفاهيم جمالية وتقديرية، متحرك باستمرار زئبقى ما ينفك في كل مرة يسفه مفهوم «البنية» ويضع كل محاولة للتفسير له في مازق! (٤٦).

لقد وجد (النقد) العربي حول «قصيدة النثر» وهو، في أغليته، انطباعي متشرع، في مثل هذه الادعاءات متفاسا ومهربا من السؤال الاس شعري «قصيدة النثر» رغم كون النص «الجديد» ضد «النظام» و «التعلق» والمفهومية، ورغم كونه يعمل الإبداع «مستمر» متفاسا «اللاتكرارية» والتجريب هدفًا (٤٧)، فإن له (النص الجديد) شكلا ينهض عن تهديم الاشكال كلها. من هذه الجدلية بين تهديم الاشكال لبناء (شكل لا شكل له!) سينتج شكل قصيدة النثر، يصعب بناء على ما سبق التسليم بكون قصيدة النثر تجسيدا واضحا للصراع بين حرية النثر وقوة الشعر التنظيمية، بين فوضى الهدم وفنية البناء الجمالي وبين الرغبة في هجر اللغة وضرورة الاستعانة بها (٤٨) لأن «قصيدة النثر» إما أن تكون شعرا أو لا

تكون، وهي ليست مخيرة بين الفوضى والتنظيم وبين الهدم والبناء وبين اللغة والسلافة إذ لا مناص لها من التنظيم والبناء واللفة، أي من قانون يسري عليها، وإن كانت حرة فإن حريتها لا تختلف في شيء عن الحرية التي ينهض عليها النص الأدبي كيفما كان. من هنا تتحول (اللقاعدة) التي أريد لقصيدة النثر أن توسم بها (لقاعدة)، أي أن الأحكام الجزائية والتنظيرات الرعنا التي رافقتها تعبر عن قلق وليست تعبرا عن خصائص معينة لها. شكل النص الشعري ليس هو هيئته على الورقة، وإنما الطريقة التي يفرض علينا إيقاعه أن نقرا بها، فلقد احتفظ امرؤ القيس وأبو تمام والمتنبي بأهميتهم الشعرية رغم أن الشكل الشعري لديهم (الشكل الظاهر - الخارجي) لا يختلف في شيء عن (شكل) مثا القصائد الفاسلة التي لم يكتب لها البقاء والاستمرار. فبذل البحث عن شكل موجود، خاضع لرؤية قبلية لتحديده، سنبحت عن (شكل) خفي لتحديده، وبذل أن نسال: ما هذا الشكل الجديد الذي رسخته قصيدة النثر؟ نسال: ما هذا الشكل الذي تسعى قصيدة النثر الى ترسيخه؟ أو ما هذا الشكل الذي تحاول قصيدة النثر الانفلات منه؟ سيقودنا إيقاع النص الى تحديد شكل لقصيدة النثر، لأن تميزها عن أنواع الشعر الأخرى ليس تميزا شكليا خارجيا، وإنما هو تميز إيقاعي. ستفك هذه القصيدة، إذن عن أن تكون عصية على القبض، وسيكف النقد عن الاكتفاء بالقول إنها تعبر عن الحزن والتوتر والوحشية (٤٩) أو أن فيها نوعا من «التشاكك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة والرؤية، والتباس الالسة، وكسر النمطية وتفتيت الشفوف والأحداث» (٥٠) ... أو إنها «نثر جميل» أو «عطاء جميل» أو «نثر رائع» (٥١)، أو أنها (اكتشاف للشعر في الجزي واليومي والسادى وغير المدهش) (٥٢). فقصيدة النثر مهما كانت غنائية وعنفية فإنها مضطرة، حتى تكون شعرا، لأن تجد إيقاعها ولأن تؤسس تقنياتها الصلابة والمحددة وأن تبحت عن شكل مهما يكن، فإنه ليس فوضويا ولا زئبقيا بل هو بناء فني وسروري إيقاعية وهذا ما يجعل اتهام قصيدة النثر بالسقوط المبكر في «التمتع» نوعا من اللعاء المجاني لها، (٥٣) لأن عملية الاستهلاك الجمالية ليست هي عملية التأمل العلمية، والاستمتاع بالنص ليس هو معرفة النص، (٥٤) والمطلوب الآن عرييا، هو الانتقال من الاستهلاك الى التأمل أو الجمع بينهما معا.

يجب التأكيد على كون قصيدة النثر لا تبعد كثيرا عن الروح الإيقاعية للشعر العربي في عمومها، وإن كانت الزمنية الكبرى، كما يسميها باحثين، قد فرضت اختلافا شكليا خارجيا عن الشكل الشعري التقليدي الموروث، وبالتالي فإن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل إليه الشعر العربي، كما يحلو لكثير من الشعراء والنقاد القول، بل هي إمكانية إيقاعية ضمن إمكانات أخرى تمنحها اللغة العربية للشاعر، (أما النواة

الايقاعية فهي النواة ذاتها ، رغم أن استراتيجيات القراءة والتلقي والتناول سيلحقها تغير.

فالمصيبة الخطيئة الكرونولوجية التي للأشكال في الأدب العربي الحديث، إنما تفسرها معضلة الذات والآخر واسئلة النهضة. والتقدم، كما أسلفنا، في حين أن قصيدة النثر والنثر الشعري والشعر الحر، شهدت في الأدب الغربية (الفرنسية خاصة) نوعا من تبادل الأدوار والأقنعة جعلت قصيدة النثر والنثر الشعري مهادا للشعر الحر عند المدرسة الرمزية مثلا^(٤٨)، ورأى فيها غوستاف كاهن (Gustave Kahn) مجرد جسر للانتقال من التقليد العروضي إلى عالم الشعر الحر ناهيا أن تكون جنسا أو نوعا^(٤٩)، ويكتب (Domis) في ١٩١٢: لقد أدركنا بسرعة أن البحث عن نثر إيقاعي لا يمكن أن يكون سوى طريق تقطعه لكن من غير مخرج^(٥٠).

لا يمكن الإحاطة بالدلالات الخفية لهذا المصطلح إلا إذا تم ربطه بالتعريف العام الذي أعطي للشعر في التراث العربي باعتبارها (الكلام الموزون المقفى...) فغير خاف أن مصطلح «قصيدة النثر» يجعل بوعي، أو بغير وعي، من الوزن شرطا أساسيا لكل شعر ويجعل النثر عكس الوزن^(٥١) ما يعني، في النهاية أن النثر هو الكلام الخالي من الوزن، وهو ما يضعب تأييده لسببين اثنين.

- أن الوزن ليس هو الشرط الأساسي في الشعر. فشعرية النص تخلق وزن النص، ولا يخلق الوزن بالضرورة شعرية النص.

- أن الوزن ليس عكس النثر، وحتى إذا سلمنا بكون الوزن هو الشعر فإن الشعر ليس عكس النثر، وإلا حدث لنا ما حدث للسيد جوردان.

لقد نبه ياكوبسون في «قضايا الشعرية» إلى ضرورة الانتباه لكون البحث في الشعرية بحثا في التزامني والتعاقبي معا. فالخوض في الشعرية المعاصرة يستلزم بالضرورة، استحضار الشعرية القديمة، لأن النص القديم، تنظيرا وإنجازا، يفعل في النص الجديد ويتحكم في تحديد نتيجه كما أن في كل حقبة أشكالها محافظة وأشكالها تجديدية ويجب أخذها معا بالاعتبار لا الانسياق وراء التغيرات فقط^(٥٢).

نلاحظ في المتابعات العربية لقصيدة النثر كثيرا من الأطلمنات لتكون هذه القصيدة ثورة جذرية وخرقا للمألوف والسنائد والموروث، كأن الشعر انطلق ضعيفا وكما تقدم في الزمن صار أقوى. تناول كهذا يعمد إلى منهج الموازنة والمقارنة الذي يفضي للمفاضلة، فتكون شعرية النص هي الغاية، إننا نرى أن الشعر يظل محتفظا بجوهره، ما، ببنية ما، وأن الذي يتغير بين الحقبة والحقبة، هو

العرضي كأنما يبحث الشعر عن شيء أضاعه مخترقنا الأزمنة كلها وكلما ينس على العصور على ضالته اتخذ هيئة أخرى مغايرة للسابقة، لكنه يظل هو هو، شعرا ذا هدف واحد هو أن يكون شعرا.

يصعب إذن القول إن الوزن قيد خارجي قبلي ارتأت قصيدة النثر إزالته لكونه يشكل عائقا أمام رغبات الذات والمعنى! بل هو (الوزن) حاضر في الشعر لأنه جزء من جوهره الذي لا يفنى، أما المتغير فهو الشكل الخارجي للنص، هكذا تكون مهمة الباحث في قصيدة النثر صعبة لأنه مطالب بالقبض على البنية الإيقاعية لنص ذي (شكل) جديد تخل عن معطيات ومؤشرات الفتنة الذاتية العربية وجعلتها المكون الأساسي للشعر.

تقول نازك الملائكة: (ويفتح القاري تلك الكتب موهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالع في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر^(٥٣)).

ليس في قصيدة النثر بيت ولا شطر.. وهذه هي المعضلة التي جعلت النقد السائد يتناولها باعتبارها قصيدة لا يوجد بيت فيها ولا شطر، أي يقارنها بالسابق عليها من شعر فيسكت عن إيقاعها.

ويبدو أن رغبة القلة القليلة من أقطاب «شعر» لم تتحقق. لقد كانت النية، في البدء هي البحث عن اللغة الشعرية الجديدة لهذا النص وعن كيفية مقارنته الأشياء والحياة، أي أن الجودة والحدائث ليست في الوزن ولا في النثر، وإنما في طريقة الشعرية، ويبدو أن الدرس الشعري ما يزال عند هذه النقطة^(٥٤).

فإذا قيل إن مادة قصيدة النثر هي النثر، غير أن غايتها هي الشعر وأن النثر فيها يصير شعرا فيتميز بذلك عن النثر العادي وما كلمة (نثر) التي ألحقت بالشعر فيه سوى لتبيان منشئها^(٥٥) فإن هذا التفسير الذي يعني أن النثر يتضمن، بالضرورة شعرا، بل شعرا قويا يفوق شعرية النظم، قد يكون عكس ما يبدو، محسوباً على قصيدة النثر لا لها. إن الأخذ بهذه الفكرة وهي وجيهة تقتضي إمكانية إخلاء النثر من العناصر غير الشعرية حتى يستقيم النص ويصير شعريا، لكن النص الشعري يكون كذلك منذ البدء. وكل تعديل يلحق النص النثري يبقيه نصا نثريا ليس إلا. هناك عقلية نهضوية وضعاية في الحقل النقدي العربي الحديث رأت إلى الأشكال كتطور متعاقب، وهي عقلية تحول دون الأفراد بالنص

المعاصرة سببا لاختلافها^(٦٧).

تفسيرات كبهذه لا تقيد الشعرية في شيء إذ هي في النهاية تفسير غامض بغامض، فما الذي يمتنع من القول إن صخب الحياة الراهنة يتطلب قافية تدخ من سيلان النص الشعري وتحول دون أن يصير الشعر بدوره، صخباً؟ إن معنى الخطاب هو الذي يحدد شكله وما هم بعد ذلك أكتبه الشاعر بيتاً أم مقطعا أم نثراً؟ والخطاب لا مفرله من الصوت.

ضرورة تناول المستوى الصوتي في قصيدة النثر، حتى رغم تظليله الكلي عن البناء الظاهري للبيت العربي يجعل من الإيقاع الداخلي (إيقاع التجربة) الذي طالما فسرت به شعرية هذه القصيدة مجرد حل جزئي ومؤقت في انتظار السؤال الجدي عن مكان الشعر وتجليات الإيقاع فيها، كما يدفع بفكرة امتلاك كل قصيدة نثر لإيقاع مخالف لإيقاعات القصائد النثرية الأخرى إلى حافة الشك. وهذه الفكرة التي أوصلها مورييس شابلان إلى إقصائها بزعمه أن (قصيدة النثر لا تعدد إنها موجودة)^(٦٨) وجدت صدق كبيراً لها في النقد العربي، وهي فكرة إنما أوجدتها الافتقار لتتظير شفاف وواضح حول قصيدة النثر ليجلو القلق الذي أوجده الشكل الجديد بخروجه الفجائي عن الشكل الخارجي للبيت الشعري العربي، ويبدو أن مفهوم (إيقاع التجربة) ببر بساطة التناول النقدي العربي لقصيدة النثر. نقراً تمثيلاً لا حصراً في «حداثة النمط السامي» (اعتمدنا في شرح مفهوم الإيقاع على معلوماتنا العامة وآرائنا الخاصة وقد كان بيتنا وبين الشاعر خالد علي مصطفى حوار حول وظيفة الإيقاع النقطة فيه أراءنا حول ما جاء في البحث بشأننا فنحن مدينون له بذلك)^(٦٩).

ويتناول السعيد الورقي «إيقاع» قصيدة النثر في صفحتين اثنتين لا أكثر قائلًا (يدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد على الإيقاع النفسي في الشعر العربي الحديث منذ أواخر الستينيات كما تذكر الدكتور سلمي الخضراء الجيوسي)^(٧٠).

الوعي النقدي السائد الذي يرى في الوزن والقافية مركز العملية الشعرية يستصغر كل نص خال منهما، والحق أن هذه الأخيرة أصعب، فالتكرار والتوازي صوتياً ومعنوياً بطلان حاضرين وبقوة في قصيدة النثر رغم زوال القافية بمعناها القديم ولا تستطيع مقولة «الإيقاع الداخلي إغفاءهما، إن الذين يسخرون من هذه القولة كلما سمعوا بقولهم. إننا لا نسمع هذا الإيقاع الداخلي! هم على حق لأن الإيقاع لا يمر إلا من خلال الصوت ونحن لا نملك إلا أن نقرأ الشعر أجراً أم همساً. ليست القصيدة لوحة نكتفي بتأملها.

لسألة شعرية لأنها تترى في الشكل نقطة أو محطة ضمن محطات أكثر، ومن ثمة تترى لوصف أوجه التشابه والاختلاف. يتحدث حاتم الصكر عن قصيدة النثر فترى فيها مجرد نتيجة لتمرينات سابقة: (وقد كانت تنويعاً لسلسلة من الخدشات على سطح البني الشعرية السائدة فالشعر المقطعي والمنثور والحر وسواها ليست إلا محاولات جزئية بإزاء ما اقترحت قصيدة النثر من مفارقة للصيغ السائدة)^(٧١). ثم يرى فيها نهاية لمهدات عدة كالشعر المترجم والمزج بين البحور العروضية وتقنية التدوير وفنية النثر والكلام اليومي الدارج^(٧٢).

يختزن هذا التعليق، وهو مشترك بين جل الأصوات النقدية تعريفاً للشعر لا يقل عن التعريف المأثور الذي يربط الشعر بالوزن، وهو ما سمي منظرو قصيدة النثر، أنفسهم لاثبات خطه، ومن هنا الاستسهال الذي أصاب قصيدة النثر وجعلنا نعتبر جل الكتابات القديمة التي فيها نغمات أو تأملات شعرية «قصائد نثر» وهو، من جهة ثانية ما جعل كل ما يكتب الآن بعيداً عن الوزن والقافية قصائد نثر، حتى كثر الشعراء وقل الشعراء! لقد غدا اللامتناسق واللاشعوري والهذيان والضعف اللغوي شروطاً شعرية، ويحتمل النقد المسؤولية العظمى في كل ذلك لأنه بدر ما يحدث بدل أن يحاكمه.

يقول بروتون (ما من شيء أصعب هذه الأيام من أن يكون الإنسان شاعر قصيدة نثر)^(٧٣) ويضيف «إذا كان الشعر هو كتاب حكاية لا متجانسة وبلا خاتمة وتسمير صيحات ثورية وكتابة جمل من غير نتمات فمن لا يقدر إذن أن يكون شاعراً»^(٧٤).

ويبدو اقتراح تسميتها «قصيدة دلالية» لكونها تستعص عن الجانب الصوتي بالجانب الدلالي، ولكن الجانب المعنوي فيها أبرز وأظهر، اقتراحاً يزيد الطين بلة لأن المعنى وحده لا يصنع القصيدة ولأن المعنى في الشعر لا ينقل إلا من خلال اللغة، أي من خلال الصوت.

هذا افتراض صاحب ميلاد الأشكال الشعرية الجديدة عند الشعريات كلها وهو ما أشار إليه فيكتور هيكي، في فرنسا سنة ١٨٢٢ بالقول أن الشعر لم يعد يقطن شكل الأفكار بل الأفكار ذاتها^(٧٥).

مرة أخرى أتاح تواري القافية بتكرارها الصوتي البارز لهذا هذه الأفكار أن تنمو، كما أتاح للتفسير الاجتماعي للشكل أن يأخذ الصدارة، هكذا يرى أنسي الحاج في زوال القافية (هل زالت؟) استجابة لدواعي العصر الذي يملك الإنسان إحساساً متغيراً^(٧٦)، كما يرى يوسف الخال في صخب الحياة

النقد ، إذن مطالب الباحث عن إيقاع القصيدة النثرية ، والذي ليس بالخارجي ولا بالداخلي إنه إيقاع وكفى . لقد استندت فكرة داخلية الإيقاع على كون التجربة أسبق على الصنعة في قصيدة النثر ، والتجربة لا تمر لتصبح شعرا إلا من خلال اللغة أي من خلال الصوت .

سؤالان اثنان يبرزان إذا نحن سلمنا بكون إيقاع هذا النص إيقاع تجربة وبكون كل قصيدة ذات إيقاع خاص بها :

١ - هل القصائد العربية منذ العصر الجاهلي إلى عصر النهضة كانت كلها ذات إيقاع واحد؟ هذا ما تختزنه الفكرة أعلاه . الحق أن الأخذ بالفوارق الشكلية الظاهرة بين الأشكال الشعرية أوقع في قلاقل كهذه ، لأن النص الواحد قابل لقراءات مختلفة يضمها المعنى والنثر والتنظيم قبل الوزن والقافية ، دون إغفال ما لهذين الآخرين من دور في خلق نوع من التصدي بين القراءات .

٢ - إذا كان لكل قصيدة نثر إيقاعها الخاص ، فلم نسمي كل هذه القصائد مختلفة الإيقاع قصائد نثر؟ إن الذي في اعتقادنا يجعلها تحمل نفس الاسم هو وحدة الإيقاع فيها مع احتفاظ كل قصيدة بإيقاعها الخاص في نفس الوقت .

وشبيه بهذا ما رددته شعراء قصيدة النثر والنقاد المشاييمون لهم حول كون قصيدة النثر قطعة مطلق مع الشعر العربي السابق عليها ، قديما وحديثا ، بكثير من الأطمئنان أنبئى أصلا على تعداد الفوارق الظاهرة بين هذه القصيدة وذلك الشعر من دون بحث عن تقاطعات إيقاعية بينهما (وهي كثيرة) بل تمت تأثير المفارقة البنائية الخارجية الخداعة . وفي هذا استسلام بين مركزية الوزن والقافية من غير وعي لأن تحديد الشعر بالوزن والقافية ، أو تحديده بانحداسهما شيء واحد في نهاية الأمر تكمين خضورة هذه المقاربات في كونها تنظر إلى القصيدة النثرية من زاوية اختلافها مع الأشكال الشعرية الأخرى لا من حيث هي كل متكامل وعالم إيقاعي منسجم . إن التحصر من الأكرارات الشكلية لا يعني زوال الأكرارات ، ما إن نروم كتابة قصيدة حتى نضع أنفسنا تحت رحمة شروطها . القصيدة شيء مصنوع بغض النظر عن النوايا ، فهي لا تصنعها النوايا ، بل مجموعة علائقها التي تمنحها ، في النهاية شكلا من هنا فليس صعبا اكتشاف القوانين المنظمة لقصيدة النثر والتي جعلت منها كلا متكامل أي نصا شعريا . فالصفة التركيبية التي للمصطلح (قصيدة النثر) لا تعني أن النص مركب من شعر ونثر في ذات الآن لأن التسمية مجرد تسمية حددتها الحيات الحضرارية والثقافية أكثر مما هي وصف دقيق لمكونات النص ولهويته الأجنبية . قصيدة النثر ليست شكلا أضاف أجمل ما في النثر لأجمل ما في الشعر .^(٦٧) كما

أنها ليست مزيجا من قوضى النثر وتجانس الشعر^(٦٧) ، وليست قصيدة النثر حمرا سهل الامتطاء ، تماما كما أن إكراهات القصيدة التقليدية لا تحجب الشعرية وليست عائقا أمام ماء النص وطلاوته . لا تقم «قصيدة النثر» من نقطة التماس الصعبة بين الشعر والنثر فهي شعر لا يجاور النثر ويلاصقه إلا فيما تجاور فيه الأشكال الشعرية الأخرى النثر وتلاصقه . لقد دفعت الصفة التركيبية للمصطلح بعض الباحثين إلى حد الزعم بكون طموح «قصيدة النثر» الوحيد هو بليلة الأنواع الأدبية^(٦٨) ؛ وهذا الزعم يتذرع عادة بتوافر «قصيدة النثر» على إيقاع ما ، لكنه ليس إيقاع الشعر بالضرورة^(٦٩) . في هذا القول نوع من الهروب إلى الامام فهو لا يضع هذا النص في مكان ، بينما يوهم بعلميته مؤكدا على إيقاع ما .

أما (النثرية) في المصطلح ، فقد فرضتها الطريقة الطباعية لهذه القصيدة التي تكتب كما يكتب أي نثر عادي . وكل حديث عن إمكانية تحول النثر إلى شعر ، في نظرنا ، حديث على هامش للمعضلة الإيقاعية التي هي النافذة الوحيدة لتجنيس هذا النص .

مثل هذا الحديث عن «شعرية النثر» لم يسلم منه أشد الشعراء والنقاد تعصبا لقصيدة النثر ، وهو في الأخير يسيء إليها من جهتين .

١ - لأنه يسهل المأمورية على أعدائها الذين يكتفون بترديد كيف يخرج من النثر شعر ؟

ب - ولأنه ، ثانيا ، لا يفيضي لاية نتائج علمية دقيقة ، بقدرما يخفي قلقا معرفيا .

يبدو أن النقد العربي أخذ من سوزان برنار فكرة «قطبية» قصيدة النثر وتراجعها بين النظام والفوضى واكتفى بذلك ، دون الانتباه إلى تأكيدها ، في أطروحتها الضخمة عن ضرورة أن تكون «قصيدة النثر» كلا ، أي شكلا بعينه يتضح أن حديثها عن القطبية مجرد وسيلة للتأكيد على ضرورة الشكل تقول :

[لكن قصيدة النثر «فنية» أو فوضوية ، فإنها لا تمتلك كينونتها إلا إذا أصبحت قصيدة أي «شكلا» ، كلا عضويا متفلقا على نفسه . ليس بالرجوع إلى أحكام نقدية قبلية سنجد قصيدة نثر ناجحة من أخرى فاشلة ، إن الذي يهم هنا هو الوفاء لنطق داخلي ، أي إيجاد واستعمال أدوات مورفولوجية مكونة لعالم النص : الكلمات - الجمل - الصور ... أي ما يسميه بيولير «القانون الأكبر للنسق العام» الذي يمنح لوحة وحدتها ومعناها . أو كما يقول ماكس جاكوب عن قصيدته النثرية وهو يحكم يمكن تعميمه لا يهمن سوى

النص الشعري نفسه، أي ترابط الكلمات والصور وتعالقها .. وهذا يمكن اكتشافه بسهولة في قصيدة النظام وليس في قصيدة الثورة والغزو.

لكن النجاحات الأكثر صعوبة هي نفسها النجاحات الأكثر إثارة. إذا كانت قصيدة النثر الفنية تعود لانتصارات مضمونة، فإنها مهددة بالسقوط في الاعتيادي قصيدة النثر «الفضوية» بالمقابل، لا تمنح أي تحديد سهل: إنها كل شيء أو لا شيء (il est tout ou rien) ونجد قوله ماكس جاكوب ذات دلالة كبرى هنا: «لنكون شاعرا حديثا فيجب أن تكون شاعرا كبيرا» (٧٠).

تحيلنا كلمة «قصيدة» ذاتها على كون «قصيدة النثر» شكلا شعريا يأتي الشاعر عن قصد وعن حسن نية، مدفوعا برغبة كتابة الشعر، لا النثر أو مزيج من الشعر والنثر، جاء في لسان العرب.

[...] وقيل سمي قصيدا لأن صاحبه احتقل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيدة (....) وقالوا شعر قصد إذا نغح وجود وهذب. وقيل سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جملة من ياله قصد له قصدا ولم يحتسب حسبا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضابا فهو فعيل من القصد.....] (٧١)

هكذا لن يطمئن هذا البحث للتعريف التي أعطيت لقصيدة النثر انطلاقا من طريقة طباعتها أو من حجمها تعرفها (موسوعة برنستون للشعر): هكذا: (فقصيدة النثر تاليفه لبعض أو كل ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر). (٧٢)

ثم نرى أن الفرق بينهما وبين النثر كامن في قصرها وكتافتها، وأنا تتميز عن الشعر الحر بانعدام وقفات نهايات الأسطر فيها! (٧٣) إن هذا التعريف يجعل الشكل الكاليفرافي الطباعي للنص هو المتحكم في معناه؛ في حين أن كثيرا من «النصوص الشعرية» التي كتبت بوصفها شعرا وبطريقة «نثرية» لا تحمل من الشعر إلا الاسم، أي أنها سقطت في وهم الشكل والمغايرة، والشعر رؤية وطريقة قبل أن يكون «شكلا». وتصنيف النصوص انطلاقا من هيئتها الطباعية أساء كثيرا للتجربة الشعرية العربية الحديثة، وجعل كثيرا من الكلام البسيط العادي يدرج في إطار الشعر وما هو بشعر. وهذه مسألة تنبه إليها كمال خيري.

[... كما أن تقديمها على الصفحة (إخراجها) لم يكن إلا ليزيد في صعوبة تصنيفها بين الأنواع الأدبية المعروفة.

فتارة تتم كتابتها على شاكلة النثر العادي أي بصورة ملتحة ومتصلة وتارة على هيئة أبيات منفصلة مجردة من الغافية ومن الإيقاع الخارجي، وتحتل قسما من السطر أو سطرا كاملا أو عدة أسطر... (٧٤)

ما الذي يمنع من أن أكتب قصيدة تقليدية كما يكتب النثر؟ لا شيء! لكن القراءة لن تكن نثرية لأن النص، أصلا شعر وليس نثرا. من هنا خطورة مثل هذه التعريفات. فما المانع من أن تكون قصيدة النثر طويلة؟ ثم ما مفهوم القصر؟ وما هذا الذي تفقده القصيدة حين تطول؟ هل يخشى عليها، إن طالت، أن تصبح شيئا آخر؟ وهل القصر هو صانع شعرية النص؟ يدافع أدونيس في «صدمة الحداثة» عن قصر قصيدة النثر وإيحائيتها، عكس النثر الشعري المطنّب والمسهب معللا قصرها بإيحائيتها مسترشدا بمبادئ سوزان برنار مدافعا عن النظرية لا عن النص، (٧٥) لكنه في سيرته الثقافية الشعرية (ما أنت أيها الوقت) يتخل عن مجمل الطروحات النقدية التي ضمتها كتبه السابقة رادا الاعتبار للنص قبل النظرية، وهذا موقف علمي لن يتأسس الخطاب النقدي حول قصيدة النثر إلا به، وانطلاقا منه:

[«قصيدة النثر» في اللغة العربية و«قصيدة النثر» في اللغة الفرنسية أو غيرها، يجمع بينهما الاسم الواحد، أو «النوع» الأدبي الواحد. لكن ما أعظم الفروقات الشعرية بينهما وما أكثر التباينات الفنية وأعقبا! إنهما تفرقان بخواص ومزايا يفرضها، بدنيا فرق اللغة والعمل الفني (كالخاتم والخاتم يجمعهما جنس واحد، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل). الجرجاني - دلائل الإعجاز- (ص ٢٨٨). (...) بعبارة أخرى: إن كان الاختلاف حتميا، ضمن «المعنى الواحد» عندما ينقل من «صورة» إلى «صورة» فكيف لا يكون هذا الاختلاف حتميا بين «قصيدة نثر» عربية و«قصيدة نثر» بلغة أخرى، وليس بينهما أية «صورة» مشتركة أو أي «معنى» مشترك؟ ولئن صح منطق القائلين بأن «قصيدة النثر» العربية انتحال أو «سرقة» فلن يكون عند العرب، اليوم، في مختلف المجالات إلا المسروق أو «المتنحل» (٧٦).

يسقط الخطاب النقدي حول «قصيدة النثر» في تناقض صريح إذ يجمع بين «الكثافة» و«القصر» و«السردية» في ذات الآن. ويحار المرء لمعرفة كيف يكون النص الشعري «كثيفا» و«سريدا» مرة واحدة، وحتى إذا سلمنا بوجود «قصيدة نثر» تشبه الحكاية «كما يقول أنسي الحاج، نقلًا عن سوزان برنار، (٧٧) فإن السرد ليس مكونا شعريا. أي استسهال هذا أن نرى في قصيدة النثر عودة إلى السرد، أو بالأحرى مصالحة مع السرد في حين أن السرد يسكن كل

مظاهر حياتنا اليومية. قد يكون هذا الاستسهال مقدمة ل طرح السؤال الذي لا يد منه: إذا كان السرد سمة بارزة في قصيدة النثر، فأين تختلف هذه الأخيرة عن بقية الخطابات السردية؟ ثم تنبثق الأسئلة، فالذي حدد قصيدة الشعر (الوزن) تاريخيا هو ما سيحدد قصيدة النثر أي إقصاء السرد (٧٨) عكس ما هو رائج من كلام حول كون السرد أهم ملمح في النص الجديد. إنما، مرة أخرى، أوقع الشكل الظاهري للنص، في مثل هذا المأزق، إذ لم تتم، حتى الآن، قراءة «قصيدة النثر» قراءة إيقاعية كافية يوضع اليد على ما يجعلها شعرا لا نثرا ولا سردا.

تستثمر الدراسات التي تقول بحضور السرد في «قصيدة النثر» مفجرات أضحيت شائعة ومكررة من فرط استعمالها كقولة جورج برنارد: «لقد كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرير الشعر انطلاقا من النثر. أما الشعر الحر فقد استهدف الغاية نفسها، ولكن انطلاقا من الشعر» (٧٩) وهذا افتراض يجعل قصيدة النثر أقرب إلى النثر، والشعر الحر أقرب إلى الشعر: أي أن قصيدة النثر تخلت عما ليس شعرا في النثر فاستوت شعرا، وأن الشعر الحر تخلى عما ليس شعرا في النظم فاستوى شعرا. لقد بينا سابقا أن «قصيدة النثر» تكون «قصيدة نثر» منذ البداية ويجب نقادي مثل هذه الفرضيات بالتأكيد على كون الإيقاع هو الدال الأكبر في النص الشعري وأن القصيدة لا تنمو من جهة معينة، بل من نفسها تأتي إليها تعود، وأن «الطول» أو «القصر» ليس لهما كبر أهمية في تحديد شعرية النص وأن «قصيدة النثر» لم تتخل عن جوهر البنية الإيقاعية للشعر العربي رغم أنها احتمت بتقنيات أخرى، دون أن يعني هذا أن تناولها ممكن بالركون فقط إلى العدة النقدية القديمة.

«قصيدة النثر» العربية مدعوة لتأسيس قوانينها الخاصة وعلى النقد أن يستنبط هذه القوانين من بنية النص ذاته لا البحث عن قوانين لا سقاطها عليها، ليس لأن النقد العربي أخذ تقريبا كل ما استثمره حول هذه القصيدة من كتاب «قصيدة النثر» من بودلير حتى إيماننا وسوزان برنار، بل لأن الشروط التي جدها هذا الكتاب قابلة لكثير من الأخذ والرد.

تتحدث سوزان برنار عن شروط ثلاثة (٨٠) بدون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة نثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازمه لا على هذا النحو:

١- الإيجاز الكثافة

٢- التوهج: الإشراف

٣- المجانية اللازمية

فعل قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، علما مغلقا، وإلا فقدت نوعيتها كقصيدة. إنها نظام جمالي مكتف بذاته، موجز،

وما أن تكف عن أن تكون موجزة حتى تصبح حكاية أو رواية أو بحثا، مهما كانت هذه الأخيرة (شعرية) وعلى قصيدة النثر أن تنجب الاستطرادات الذهنية أو غيرها وكذلك التوسيمات التفسيرية أي كل ما قد يدفع بها صوب الأجناس الأخرى، كل ما قد يحرمها من وحدتها وكثافتها. (٨١)

وعلى «قصيدة النثر» ألا تحيل على خارج أبدا، ولا تبحث عن تنمات لها خارج النص، قصيدة النثر لا تتطور نحو هدف ما، وليست فيها سيورة لأفكار – أو أحدث أو لواقف، إنها (شيء) و(كثرة لا زمنية)، إنها قصيدة تشور ضد منطق الأشياء وتخرق المواضع الاجتماعية والشروط الإنسانية تختر من الأشكال أكثرها فوضوية، وأقلها انضباطا، فتكف بذلك عن أن تكون أداة توصيل إنساني، أو عقدا اجتماعيا لتصير آلة جهنمية (Machine Infernale) يرمي بها الشخص في وجه العالم. (٨٢)

وهي قصيدة ذات وقع صاعق، يأتي مرة واحدة، لا ينمو ولا يتطور، وهي تتأسس بعيدا عن كل قاعدة قلبية، وتتبع كل هذه المواصفات لقصيدة النثر أن تبتكر شروطا لم تسبق إليها كالفرائية والدعابة السوداء والسفرية (٨٣).

هذه إيجاز هي الشروط التي انتهت إليها برنار وهي تستقرى التطورات التي شهدتها الشعرية الفرنسية منذ مطلع القرن التاسع عشر. لكن: هل أحترم الشعر الفرنسي نفسه، يعد برنار (١٩٥٩) هذه الشروط؟ ولماذا تهمس لها الشعراء العرب إلى حد أن صارت مقياسا فاحشولا البينيات في شروطها؟ اسقطهم في نظرة قلبية إلى النص، طالما حاولوا انتقاها؟

تتمن لا علمية الشروط أعلاه في كونها غير مرتبطة بشعرية النص بالضرورة، فقد يكون في النص إيجاز وتوهج ومجانة، ولا يكون فيه شعر. وقد يكون في النص دعابة سوداء وسفرية وغرائبية ولا يكون فيه شعر. ويعزز هذا الادعاء أن جل ما كتب تحت يافطة «قصيدة النثر» في الشعر العربي، خاصة في البدايات الأولى، مجرد، هوسات تهمس بفوضويتها وشوريتها، فيما هي خالية، تماما، من أية نقعة شعرية متذرة في ذلك يكونها سوريلالية، أو عجيبة، أو دادائية تخترار الكتابة الألية وسيلة (٨٤) حيث انتهلت على الساحة الأدبية العربية أدبيات الحركات الشعرية العالمية وطفلا على السطح مفهوم للشعر يرى في العملية كلها رفضا للعالم وقيمه، وصادف ذلك في العالم العربي أوضاعا سياسية واجتماعية وثقافية ذات قابلية لاستيعاب مثل هذه الدعوات.. تكتب سوزان برنار.

[إنها (قصيدة النثر) نوع شعري ولد مع الثورة الرومانسية، من قوة الرغبة التحررية لهدم البيت الكلاسيكي. تحمل قصيدة النثر في ثناياها، منذ البدايات مفهوم فوضويا وشخصانيا، وستدفع الحينيات هذا المفهوم إلى التطور أكثر فأكثر.

الشعراء وجدوا أنفسهم في خضم حضارة ميكانيكية وفي

عالم ما انفك يتطور، مجبرين على استعمال لغة أكثر فردانية . منذ قرن تقريباً ، نشهد شعرياً اعتماداً بين النظام والقوضى حيث نرى انجذاباً نحو الحقيقة وتقرباً منها، مع ابتعاد عن الاجتماعي:

الشاعر يخوض حرباً ضد عالم كرهه مرفوض، فيدفع عنه، ليس الشكل فقط، بل حتى المنطق، أصبح لا يعير اهتماماً مهما قل هذا الاهتمام، لرغبات المتلقي، منهكاً في اكتشاف عالمه الغريب، باحثاً عن حقيقته الذاتية لا الموضوعية وقصيدة النثر، في فوضويتها العارمة، إنما تترجم الثورة هذه، هذه القوة الخالقة التي تدفع نحو إيجاد لغة جديدة^(٨٥)

إن قراءة إيقاعية في جسد قصيدة النثر العربية وحدها سترهن على أن شعرية النص لا تصنعها الا شعرية النص، وأن كثيراً من النصوص فيها رفض وعثية وسريالية وغرائبية وسخرية لكنها ليست شعراً، يرى عبدالقادر الجنابي، وهو ذو ثقافة شعرية سوربالية عالية، واحد المدافعين (الأشواوس) عن قصيدة النثر، في نص من «طوق الحمامة» لابن حزم الظاهري قصيدة نثرية يندر العثور عليها كما يرى في كتابات التوحيدى التي وصفت في أماكن عدة، بكونها التباشير الأولى لقصيدة النثر في الشعر العربي^(٨٦)

[...] وكنت بين يدي أبي الفتح والسدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه، إذ لحت عيني جارية كنت تكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت على ما جعلها واقعة خالوية، هنا لا مفر من المازق، الفصل بين الحكم والوصف، لأن علم الجمال يستوجب عمليتين. الاختيار والملاحظة.^(٨٧)

لا يخلو هذا المقطع من ابداعية : ابداعية انبثقت أساساً من هذه الهشاشة للذهلة التي يتصف بها الكائن أمام الجمال، ومن هذا الانخساف الفجائي الذي يزويج الانسان ويجعله ضعيفاً وقوياً في ذات الآن . لكن يصعب جداً اعتبار هذا المقطع قصيدة نثر لأن الجنابي بحث فيه عن شروط مورييس شابلان وسوزان برنار أكثر مما بحث فيه عن الشعرية.

من هنا نعت كتاب «حرف الحاء» ليدر الديب (١٩٥٧) بـ«قصائد نثر» كما نظر إلى مجمل ما يكتب الآن عربياً، من نصوص تخترق الحدود الاجتماعية المتعارفة باعتبارها قصائد نثر، دون الانتباه إلى الفرق الشاسع بين «قصيدة نثر» وقصيدة مكتوبة بالنثر^(٨٨)

لن تترك مهمة تحديد «قصيدة نثر» من أخرى غير «نثرية» لحساسية القاري، وكذا أنه وحدهما، لأن الدرس النقدي حول الشعر مطالب بشحن أدواته لتأسيس خطاب علمي حول هذا النص يكون كفيلاً بتوحيد الرؤية إليه وحوله، وكفيلاً بالقبض على الوحدية في الاختلاف، وحدة الإيقاع والشكل والتجربة في اختلاف الممارسة الإبداعية.

أوردنا هذه الملاحظة للإشارة إلى ما قد يعترضنا من مشاق

في تحديد المتن الذي سنتعامل معه فإذا نحن احترمنا الحدود بين هذا الشكل الشعري وذاك، وأخذنا بالاعتبار ما سعت قصيدة النثر إلى اتجاذه، فكذلك الدوافع العامة التي أفرزتها، فإن الأمانة العلمية تقتضي منا البحث عن قصائد نثرية داخل الأعمال الكاملة لكل شاعر على حدة، إذ يصعب تماماً، الحديث عن شاعر اقتص في هذا النوع الشعري والتزم بقواعده . نملئ لذلك باسني الحاج الذي إن اعتبرنا ديوانيه الأولين «قصائد نثر» فإنه يصعب لإصاق ذات الاسم بمجموعاته اللاحقة الا فيما ندر. كما يصعب اعتبار سركون بولص شاعر قصيدة نثر بامتياز، لأن مجموعاته الشعرية التي هي من «الشعر الحر» إنما تخترقا قلة من نصوص نثرية..

هكذا وبناء على ما سبق ينبغي التعامل مع قصيدة النثر كظاهرة، من دون اختيار نماذج درء لخلط اجناسي نسعى إلى تفاديه.

تتبنى سوزان برنار دعوة مورييس شابلان إلى التعامل مع «قصائد النثر» التي كتبت بنية كونها كذلك، خشية التكدس والوفرة، وإلى اعتبار القصائد النثرية الفاشلة التي كتبت عن قصيدة واضحة أكثر أهمية من قصائد نثر ناجحة كتبت من غير قصد^(٨٩) هذه فكرة وجيهة تتسمم وما سعت برنار للقيام به وهو التاريخ لقصيدة النثر الفرنسية وتتبع خطواتها، أكثر من التحليل النصي، لكن هذا البحث الذي يروم الاقتراب من مكان الإيقاع في «قصيدة النثر» سيجاني هذه النظرة كثيراً، ويسائل النصوص التي كتبت بنية كونها قصائد نثرية، شريطة توافرها على ما يجعلها واقعة خالوية، هنا لا مفر من المازق، الفصل بين الحكم والوصف، لأن علم الجمال يستوجب عمليتين. الاختيار والملاحظة.^(٩٠)

الهوامش

- ١ - هذه مسألة مشتركة بين جميع الشعريات. إن للشكل الخارجي دوراً اولياً في الاخير عن كون النص شعراً أم نثراً
- ٢ - وهذا ما يفسره بوضوح تحمس بعض رواد الشعر التفعيلي لقصيدة النثر وانفتاحهم عليها، تنظيراً وابداعاً.
- ٣ - سوزان برنار - قصيدة نثر - بولدير إلى إيماننا الطبعة ١ - (١٩٥٩) ص ٢٠.
- ٤ - بينية الثورات العلمية ١٩٢ - ١٩٤، الطبعة الأولى - الترجمة العربية (سلسلة عالم المعرفة) عدد ١٦٨ ص ١٤٤ - ١٤٤
- ٥ - لتتأمل النصوص الأولى لقصيدة النثر وكذا الأبيات المرافقة لها. وانظر، تمثيلاً لثقلها، رفعت سلام - حوار - العالم الثقافي - السبت ٢٤ يونيو ١٩٩٥ السنة ٣٦.
- ٦ - أدونيس - الصوفانية والسوريالية - الطبعة الأولى - دار الساقي - لندن ص ١٤٣ - ١٤٤.
- ٧ - عكس هذا جليلاً، الصراع بين مجلة «آداب» ذات الاتجاه القومي وشعره حاملة لواء الحداثة وذات الميولات الليبرالية الغربية
- ٨ - نثر، ضمن مواقف أخرى إلى موقف العقاد، في مصر، من شعر احمد عبدالمعطي حجازي واختيارنا لموقف العقاد لا لأنه من المدافعين الكبار عن الحداثة الشعرية، في الثلاثينات والأربعينات، لكنه سرعان ما انقلب ضدها، وفي هذا مؤشر على التسارع الذي أضحت تشهده

- الأشكال الشعرية العربية حتى أن مناصري الحداثة باتوا يتوجسون من جريانها السريع شرار.
- ٩- بهاجم صبري حافظ أنسي الحاج بتراسة مطالباً بإجراء فحص طبي عليه ومشتككا في سلامة عقله، ويسهل أن نثعر على مثل هذه المواقف هنا وهناك.
- ١٠- جان كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد العمري ومحمد الولي دار توبقال - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص ٣٩
- ١١- شعر - ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ١٩٦٢ - ١٢٨ أخبار وقضايا.
- ١٢- أدونيس - كلام البدايات - الطبعة الأولى دار الآداب - بيروت ١٩٨٩ ص ١٥
- ١٣- بوزربوب - الزمن والسلطة ترجمة عبدالسلام بنعدي العالي - توبقال - المغرب ص ٦٧.
- ١٤- محمد الأسعد - بحثاً عن الحداثة ٦٤ - ٦٥ الطبعة الأولى
- ١٥- دون أن يعني ذلك أن قراءتنا للقصيدة النثر ستكون بالمقارنة بينها وبين شعر التفعيلة أو القصيدة التقليدية
- ١٦- هذا مشترك بين جميع الشعريات - انظر ميشونيك - نقد الإيقاع - الطبعة الأولى ص ٥٢٣.
- ١٧- شعر - ع ٢٢ - سنة ٦ - ربيع ١٩٦٢ - ١٣٠ - ١٣١ (أخبار وقضايا)
- ١٨- عبدالفتاح اسماعيل - مواقف ٣٨ / ٣٧ - ربيع وصيف ١٩٨٠ (حوار أجراه أدونيس والطيفي)
- ١٩- القاموس المحيوط - مادة ق ص د
- ٢٠- أمين الريحاني - عن الحداثة الأولى لأحمد جمال باروت الطبعة الأولى - ص ١٤٢.
- ٢١- محمد الأسعد بحثاً عن الحداثة ص ١١ - ١٤
- ٢٢- لويس شفيق - الطبعة الأولى - ص ٤١.
- ٢٣- أنيس المقدسي - الاتجاهاات الأدبية في العالم العربي الحديث - ط ٢ - ١٩٦٠ ص ٤١٩ - ٤٢٠.
- ٢٤- برنار - ٤٢٦
- ٢٥- ميخائيل نعيمة - جبران في آثاره العربية - المجموعة ص ١٩
- ٢٦- س موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة سعد مصلوح - الطبعة الأولى القاهرة (١٩٦٩) ص ٢٣.
- ٢٧- نفس - ٥٩.
- ٢٨- نفس - ١٣
- ٢٩- نازك الملائكة ١٥٧ ظاهرة الشعر المعاصر - الطبعة ٣ - ص ١٥٧.
- ٣٠- س موريه - ص ٨٤.
- ٣١- جبرا إبراهيم جبرا عن الحداثة الأولى .
- ٣٢- نازك الملائكة - ١٧٧.
- ٣٣- انظر تقاصيل ذلك في خربك - حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث - ط ١ - ١٩٨٢
- ٣٤- شعر ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ١٩٦٢ - ١٢٧.
- ٣٥- سركون بولص - نزوى ع ٦ - أبريل ١٩٩٦ - ١٨٨
- ٣٦- محمد شكري عباد - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (سلسلة عالم المعرفة) الطبعة الأولى - ص ٧٨.
- ٣٧- نفس - ٩٧.
- ٣٨- نفس - ٦٠
- ٣٩- برنار - ٤٣٩ - ٤٤٠
- ٤٠- أدونيس - زمن الشعر - الطبعة الخامسة - (١٩٨٦) دار الفكر - ص ٢٨٨
- ٤١- برنار ٤٠٨.
- ٤٢- علي جعفر العلاق - في حداثة النقص الشعري - الطبعة الأولى - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ - ١٥٤
- ٤٣- إدوار الخراط للكتابة عبر النوعية - الطبعة الأولى ص ٧٣.
- ٤٤- شعر - ص ٢ - ٦٤ - ١٥٢ - أخبار وقضايا
- ٤٥- محمد جمال باروت - الحداثة الأولى الطبعة الأولى ص ٢٢٤
- ٤٦- سامي مهدي - حداثة النقص - الطبعة الأولى ص ١١٤.
- ٤٧- جان كوهن ٢٥

- ٤٨- برنار - ٧٧١.
- ٤٩- نفس - ٤٦٨.
- ٥٠- نفس - ٤٦٨.
- ٥١- سعيد الغلاني - ٦٧.
- ٥٢- ياكوبسون - قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الطبعة الأولى ١٩٨٨ - ص ٢٦.
- ٥٣- نازك الملائكة - ٢١٢.
- ٥٤- أدونيس - هانت أيها الوقت - ٩٠
- ٥٥- شعر - ع ٢٢ سنة ٦ ربيع ١٩٦٢ - ١٣٠ - ١٣١ (أخبار وقضايا).
- ٥٦- حاتم الصكر - ما لا تؤذيه الصفة - مجلة المربد ١٩٨٩ - بغداد ص ١٧.
- ٥٧- نفس - ٢٠ - ٢١.
- ٥٨- عن برنار - ٧٧٠
- ٥٩- نفس - ٧٧٠.
- ٦٠- نفس - ٤٤
- ٦١- أنسي الحاج - لن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الطبعة الثانية - ١٩٨٢ - ص ١٢.
- ٦٢- كمال خربك
- ٦٣- برنار ١١.
- ٦٤- سامي مهدي - ١٣١.
- ٦٥- السعيد الورقي - ٢١٢
- ٦٦- أحمد بسام الساعي - الأقلام - ١٢٢.
- ٦٧- برنار - ١٤
- ٦٨- شربل داغر - الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي - دار توبقال - الطبعة الأولى ١٩٨٨ ص ٦٤.
- ٦٩- نفس - ٦٤
- ٧٠- برنار ٦٦٥
- ٧١- أون منظور - لسان العرب
- ٧٢- عن علي جعفر العلاق - ١٣٩.
- ٧٣- نفس - ١٣٩.
- ٧٤- كمال خربك - ٢٦٥
- ٧٥- أدونيس - صدمة الحداثة - ٢٠٧.
- ٧٦- أدونيس - هانت أيها الوقت - ١٦٩ - ١٧٠
- ٧٧- أنسي الحاج ١٤
- ٧٨- دومينيك كومب - ٩٤ (Poésie et Récit) . jose corté باريس - الطبعة الأولى ١٩٨٩ ص ٩٤
- ٧٩- برنار - عن حاتم الصكر - ما لا تؤذيه الصفة - ١٧.
- ٨٠- برنار - ١٥
- ٨١- نفس - ١٥
- ٨٢- نفس - ٤٤٦
- ٨٣- نفس - ٤٢٧
- ٨٤- مثالا على ذلك نورد هذا القطع الكامل زهري وهو من جماعة ألفن والعربية. [يتنام رجل على كرسيين وفمه في أبعد محيط / في الحلووم مسرح / في المسرح نهر / اللق بين اللق / الضحك بين الضحك بين الضحك بين الضحك / كاشلخر في للاء أحس الوحدة / من يد جديدة تمر على الوجه للتمسح / الأبيض أمام الأبيض أمام الأبيض / شديك أبيضان كاصيف / أحبك / أضحك / ..] عن : عصام مطفوظ - السوربالية وتفاعلاتها العربية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص ٥١.
- ٨٥- برنار ٤٦٤.
- ٨٦- عياقادر الجنابي - رسالة أدونيس - الطبعة الأولى - دار الجديد - بيروت ص ٥١ - ٥٢.
- ٨٧- برنار ٢٨
- ٨٨- نفس - ١٣.
- ٨٩- جان كوهن ١٩



بنويّة ياكسون التأسيس والاستدراك

تأليف ليونارد جاكسون - ترجمة إبراهيم خليل *

وفي عام ١٩٥٨ كتب ياكسون دراسته التي تقدم بها لمؤتمر «الأسلوب في اللغة» الذي عقد بجامعة «انديانا» وكانت بعنوان «علم اللغة والشعرية - بيان ختامي». ونشرت في أعمال المؤتمر المذكور. [انظر : سبيوك 1960 Sebeok] ^(٧) وما تزال هذه الدراسة على الرغم من مرور ثلاثين سنة، أو أكثر على ظهورها، من أكثر الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع عمقا وفائدة، وإذا كان من المتجاوز أن نعهده - هنا - مؤسس البنويّة الأدبية فإن المرة لا يعدو الحقيقة إذا عده أكثر من عالم للسان، وأكثر من أسلوب، وأكثر من مفكر بنوي. والذين يعنون بقواعد النص الشعري يعدونه أفضل من تصدى لحل المشكلات التي تعرض لهذا الباب من الدرس، بل إننا نستطيع الزعم بأنه سبق غيره في التعريف بالقواعد التوليدية للشعر. وعلاوة على ذلك فهو أفضل من روج للبنويّة، وخير من قدمها للناس، بعيدا عن الانعماط، فكل الأفكار التي كان يبشر بها، ويدعو لها، موجودة في دراسته، وبحوثه المنشورة. فعلى سبيل المثال لولا بحث ياكسون ودراساته لما عرف شتراوس بوصفه باحثا بنويا أبدا، وبغير شتراوس تعد البنويّة الفرنسية شيئا لا يستحق أن يشار إليه ببیان.

[الصوت والمعنى]

والحقيقة أن محاضراته حول «الصوت والمعنى» لم تكن محاضرات دعائية إطلاقا، بل كانت هذه المحاضرات مدخلا نقديا للأفكار الشائعة حول الأصوات، وأثرها في المعاني. وذلك بالفعل ما كانت الالسانية بحاجة إليه في ذلك الوقت. ومن خلال هذه المحاضرات تشكلت القاعدة الحقيقية لعلم اللغة البنوي، خلافا للاعتقاد السائد حول وجود تلك القاعدة في محاضرات دي سوسير. ^(٨) التي تمثّل - في نظر الكثيرين - الجذور المبكرة لالسانية الجديدة. وقد اثبتت محاضرات ياكسون أن آراء

من المفارقات الغربية أن ظهور البنويّة الفرنسية كان في نيويورك حوالي عام (١٩٤٢)، ذلك أن رومان ياكسون ^(٩) الذي نزع بعد الاحتلال النازي لباريس إلى اسكندنافية، لم يطل به المقام هناك، فقد غادر - في وقت قصير - إلى الولايات المتحدة. وهناك كان علم اللغة الأمريكي يمر بواحد من أفضل أهورام، وهو الطور السلوكي - نسبة إلى المدرسة السلوكية ^(١٠) Behaviorism. وما لبث أن تجمع في أمريكا عدد من اللسانيين من فرنسا والبلقان - الذين لم تطب لهم الإقامة في ظل حكومة فيشي. وتمكن ياكسون - في هذه الأجواء - من التفكير بكرسي الأستاذية في تدريس اللسانيات وبدأ إعداد محاضراته الشهيرة بعنوان الصوت والمعنى Sound and Meaning ^(١١).

وكانت هذه المحاضرات في غاية الأهمية إذ أنها نجحت في تقديم البنويّة الفرنسية للآخرين، فقد احتوت على أول تعريف بأعمال الباحث البنوي كلود ليفي شتراوس ^(١٢) Struss، وقدم أعماله التي لم تكن قد نشرت حتى ذلك الحين بالإنجليزية، ومن الباعث على السخرية أن نجد ياكسون لا يشير في محاضراته تلك إلى الأصول السويسرية لمنهجه التحليلي مع الإشارة إلى هذه الأصول أصبحت - فيما بعد - شيئا يتكرر بمناسبة، وفي غير مناسبة.

كان ياكسون، حتى ذلك الحين، يتمتع بقدر كبير من الاحترام بوصفه عالما لغويا كبيرا من الطراز الرفيع. فهو واضح نظرية «اللامع الميزة» ^(١٣)، في الدراسة الفونولوجية ^(١٤)، وهو أول من بحث في الطبيعة الاستعارية والكثافية للأدب، وتأثير ذلك في محوري الاستبدال، والمجاورة وتجلي ذلك بوضوح في دراساته التطبيقية لعدد غير قليل من الحكايات الفولكلورية، والنصوص الشعرية.

* أستاذ جامعي من الأردن

سوسير لم تكن قيمة في ذاتها، وإنما في طابعها التجريبي الذي يسمح لغيره بأن يأخذها، ويعمق البحث فيها، ويطورها تطويراً يبرهن عن صلاحيتها للتطبيق.

قائلي أن شك فيه هو أن تطبيق بعض الأصول التي قامت عليها السنية سوسير في حقول أخرى مثل «الصوتيات» و«الوظيفية الشعرية للغة» تساعد على بناء «السميولوجيا»^(٩) التي بشر بها سوسير في كتابه الذي ظهرت الطبعة الأولى منه عام ١٩١٦. وهكذا أثبتت أعمال ياكبسون - في الأربعينات والخمسينات - أن العمل في «أصول» سوسير لم يتوقف، بل اتبع لها من يواصل البحث فيها، بشيء من التطوير، والتتبع، خلال الأربعين عاماً التي تلت وفاته (١٩١٣).

فألى ياكبسون يعزى القول بالفونيم Phoneme وهو الوحدة المفسرة في اللغة، أي: هو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، لأن بناء كل فونيم مختلف - ضرورة - عن بناء أي فونيم آخر.^(١٠) ويبدو هذا واضحاً في المثالين التاليين. ففونيم (S) في الإنجليزية مختلف عن الفونيم (Z) لأن الأولى «مهموس» والثاني «مجهور» فإذا حاولنا وضع أي منهما مكان الآخر في كلمة ما، تغيرت تلك الكلمة، وتغير معناها. وعلى ذلك فإن «الجهر» يعد صفة مميزة للفونيم (Z) في حين أن «الهمس» يعد صفة مميزة للفونيم (S). ودعا ياكبسون إلى دراسة الأصوات اللغوية واحداً بعد الآخر، وتدريب قوائم بالصفات المميزة لكل فونيم، وذلك اعتماداً على حالة الوترين الصوتيين، والرنين الصادر عنهما في الحنجرة. مع ملاحظة أن نطق الصوت قد يغير هذه الصفات من حين إلى آخر، على وفق الأصوات الأخرى المتصلة به في بنية الكلمة. وهذه الظاهرة ليست مقصورة على واحدة من اللغات، ولكنها موجودة في اللغات الطبيعية جميعاً.

ولا ريب في أن النظرية التي أرساها ياكبسون تمثل إنجازاً جديداً لعلم اللسان، إلا أن هذا الإنجاز يبدو مختلفاً أشد الاختلاف عما يمكن أن نسميه بالآراء البنوي. وهذا الأمر يجعلنا نعتقد بأن ذلك الإرث ظل على الدوام يفتقر إلى هذه الدعامة الأساسية التي تقوم عليها النظرية البنوية للأصوات اللغوية، فإن كانت هذه الطائفة فكرة افتراضية لدى سوسير، فهي لدى ياكبسون واقع ملموس. يتجلى عبر شبكة من التناثبات الضدية التي تتحكم بالنظام اللغوي. وقد شجع هذا الواقع بعض علماء اللسان، ولا سيما ميلسليف^(١١) Hjelmslev على القول بأن اللغة، عموماً، بنية شاملة تتميز بالتجريد، وأن هذه البنية تدعونا إلى الاستفادة منها في دراسة حقول أخرى. وبناء أنظمة من التناثبات الضدية الجردة أسوة بالنظام اللغوي.

على أن نظرية «الفونيم» التي جاء بها ياكبسون تتميز عن

سواها من الآراء بأنها نظرية ثابتة، واضحة، اعتماداً على صلتها بدراسة الواقع الفيزيائي للأصوات، والوترين الصوتيين في ادائهما لوظيفتهما في النطق. ولقد أثرت هذه النظرية، بما احتوته من توضيح للعلاقة الضدية بين الأصوات، في مباحث العلاقة بين الإشارة والمعنى. وأفاد منها كل الباحثين الفرنسيين المشتغلين بعلم «العلامات»^(١٢) Semiotics. فقد جاء هذا الأثر من مصدر غير مباشر، فهو لا الباحثون لم يكتفوا بما في نظرية الفونيم من مقومات منهجية تجعل منها نموذجاً جيداً للدرس اللغوي، ولكنها قدمت الدليل على أن الفكرة الافتراضية التي تقال في وقت من الأوقات قد تتجسج في أن تكون أساساً لنظرية جديدة ذات طابع علمي، تجريبي، مثلاً فعل ياكبسون بفكرة سوسير.

ولقد أعاد ياكبسون النظر في نظرية «الفونيم» بعد عام (١٩٤٢) ذلك أنه لم يكن يتصور أي عمق كبير ذلك الذي لامسته هذه النظرية، فالفونيم يختلف عن أي وحدة لغوية أخرى بكونه لا وظيفة له - في الواقع - سوى أنه يميز ذاته عن أي «فونيم» آخر. وهذا شيء كان قد رددته سوسير، إلا أن سوسير، في رأي ياكبسون، تردد أراء تعميم هذه الفكرة، أو تطبيقها على عناصر أخرى في اللغة، ويصفه خاصة: الأشكال النصوية، والألفاظ، وربما كانت هذه هي الثغرة الكبيرة فيها ذكره سوسير حول الموضوع. فلو أخذنا الكلمتين اللاتينيتين Nacht و Nachte وجدنا الفرق بينهما في «الفونيم» الذي ذكر في آخر الكلمة الثانية، وهو الذي جعل المعنى في الكلمتين مختلفاً. فهو في الأولى مفرد (ليلة) وفي الثانية جمع (ليال) فالفونيم الذي أضيف إلى الكلمة الثانية نقلها من الدلالة على الأفراد إلى الدلالة على الجمع. أما الفونيم نفسه فلا معنى له في حال النطق به مفرداً.

قد يبدو هذا التوضيح أمراً عابراً، وغير ذي قيمة، بيد أنه في غاية الدقة لأن هذا التوضيح يعطي فكرة التقريب التي نادى بها سوسير بين «اللغة» Langue و «الكلام» Parole تجسيدها الحقيقي^(١٣) فالفونيم لا أثر له من حيث هو وحدة صوتية في «اللغة» ولكن تأثيره يتجلى بقوة في «الكلام» بحيث تكتسب الكلمة التي وضع في آخرها دلالة الجمع. ومعنى ذلك أن «الدال» هو «الفونيم» علامة صوتية، أو خطية، لا مدلول لها من حيث وجودها، ولكنها تحرف بالوحدة اللغوية من دلالة إلى أخرى. وهكذا فإن «الفونيم» الذي هو ليس إلا بذاته تتضح قدرته على التأكيد في دلالات الألفاظ، وهذه مفارقة مذهلة لم يوضحها باحث مثلاً وضعها ياكبسون، بل إنه بهذا أوضح الفرق الدقيق بين ثلاثة مصطلحات كثيرة التداول، والشروع، في علم اللسان، وهي العلامة، والدال، والمدلول.

وقد كانت نظرية «الفونيم» بصفة عامة، من الأسس التي قام عليها ما يعرف بالبنصو «القوليدي»^(١٤) Generative grammar. فداكيد النحاة التوليديون - ولا سيما بعد سنة

١٩٦٥ - أن قدرة مستعمل اللغة على استخدام القواعد النحوية لتوليد جمل جديدة تعتمد، بصفة خاصة، على الفروق التطبيقية في استعمال الالفاظ، وما يتيح «الفونيم» من اختلاف في البنية «الصوتية» أو «الخفية» للكلمة. وفي ذلك يتجلى اثر نظرية ياكبسون في «الفونيم» والملاحح المميزة التي أصبحت تعرف في «النحو التوليدي» باسم جديد هو: الملاحح الدلالة Semantec features. وقد اشير الى هاتيك الملاحح في الرسم للمشجرة التي استخدمها التوليديون. وهذا يعني ان «النحو التوليدي» - في الوقت الذي استخدم فيه مقولات ياكبسون في «الملاحح المميزة» - افاد من نظرية «الفونيم» بطريقة غير مباشرة، على الرغم من انه يستخدم كلمة «العلامة» عوضا عن كلمة «فونيم».

[الاستبدال والمجاورة]:

لم يكتف ياكبسون بهذا الانجاز الاسني، ولكنه طور - فضلا عن ذلك - ما كان قد لاحظته سوسير من حيث ان التعبير يقوم على محورين، هما: محور المجاورة Syntagmatic ومحور الاستبدال او التاداعي Associative فالعناصر المستخدمة في التعبير تتخذ، في البداية، ترتيبها الاقبي، ثم يكتسب كل عنصر منها معناه بالنظر الى ما يستدعيه من عناصر اخرى لدى القارئ أو السامع. وقد أصبحت هذه الملاحظة موضع اهتمام لدى اولئك الذين ارادوا اغناء الفكرة وتوضيحها. فاذا اخذنا بقتضام كل كلمة موقعها في الجملة ويستطيع التكلم، او الكاتب، ان يضع مكان الضمير He ضميرا آخر مثل: She او We او I They ويستدعي ذلك ان يستبدل الفعل المساعد بأخر فمع We يضع Are ومع I يضع am وهكذا.. فالتنسيق الاول هو الذي يسمى مجاورة، والثاني هو الذي يسمى استبدالاً. وهذان المحوران هما اللذان يتحكما في تنظيم الكلام، ويتيحان للغة ان تؤدي وظيفتها في التعبير.

وقد اطلقت على هذين المحورين تسميات عدة بحسب الدارسين. فياكبسون اطلق عليها في بحث نشره سنة (١٩٥٦): التوافق Combination والانتقاء Selections اما هالدي (١٩٥٦) فقد اطلق عليهما اسمين آخرين هما: التسلسل Chais والاختيار Chole. والحق ان الكلام على هذين المحورين اغنى الدراسة القائمة على تأمل النظام اللغوي، وطرقة في اداء وظائفه التعبيرية. ولهذا فان البنيويين وجدوا في هذين المحورين، والكلام عليهما، مادة تستدعي الدراسة. وقد عزا قسم من هؤلاء البنيويين القول بهذين المحورين الى سوسير نفسه. وهذا شيء طبيعي ما دام سوسير كان قد تحدث عن شبكة العلاقات الضدية التي تنظم عمل اللغة من خلال الكلام. وقد أدى - بالطبع - الى تطوير نظرية «الفونيم» باضافة نظرية جديدة، هي: نظرية «المورفيم» التي تمثل التجهيد الحقيقي للمفهوم المجاورة، اذ «المورفيم» هو: «الصاق جزء من كلمة الى جانب جزء آخر مجاوره،

نحو الصاق كلمة Ment بالانجليزية بكلمة Judge للحصول على كلمة جديدة ذات مدلول جديد، وهي كلمة Judgment. وقد أدى هذا بالفعل الى تدعيم إحدى القواعد البنيوية الشابتة للمعنى. وتلك القاعدة هي التي تقول بان المعنى يستمد من وضع «الفونيم» و«المورفيم» الى جانب الكلمة للحصول على دلالة جديدة.

لقد تم - بالفعل - تطوير الفكرة التي نادى بها سوسير، فعمل سبيل المثال اصبح النموذج الذي وصفه هالدي، وهو نموذج «السلسلة والانتقاء» حافزا لتطوير ما يعرف بالثورة التوليدي في النحو، فالجملة التي سبق ذكرها، في نظر النحو التوليدي، جملة مرادفة لقولنا: The man is suffering from delusious وهذا التشابه بين الجملتين لا ينبع - في الحقيقة - من المعنى، وانما من التركيب، او البنية. فحين اعلنا كلمتي The man مكان الضمير He وبقيت الجملة مكان كلمة Mad وهذا يعني اننا نستطيع - في كثير من الاحيان - احلال العبارة مكان الكلمة الواحدة. وهذا شيء يعرفه مستخدم اللغة، ويسلم بجواز استبدال كلمة بعبارة، وهو ما اصبح يعرف بقواعد بناء العبارة. وفوق ذلك فان القاعدة تنظم ما يعرف بالاستبدال، فاي تغيير نحريه في ركن من اركان الجملة يستدعي تغيير آخر. فمثلا لا نستطيع ان نقول You is mad فوضع ضمير المخاطب مكان الغائب يستدعي ان نغير الفعل المساعد بفعل آخر هو Are ومن هنا فان You لا تجاور is وتغير He You يستدعي ان يقع محور الاستبدال على محور المجاورة، وهكذا فان ما كان النحو التقليدي يفعله خلال قرون ماضية لتوضيح قوانين تنظيم الجملة، جاء النحو التوليدي ليوضح هذه الكلمات القصيرة، الموجزة.

[الكناية والاستعارة]:

والكلام على محوري الاستبدال والمجاورة جعل ياكبسون يتوصل الى فكرة جديدة، وهي ان احدهما - المجاورة - يمثل الكناية. والثاني - وهو محور الاستبدال - يمثل الاستعارة. مما كان له اثره البعيد في البحث الاسلوبي والبلاغي. فالكتابة metonymy تعتمد على تشبيه الاشياء في سلسلة ضمن محور المجاورة. والاستعارة metaphor تعيد تنظيم هذه الاشياء وفقا لمبدأ الانتقاء paradigmatic axis وعلى استعمال الكناية والاستعارة تتوقف طبيعة الاسلوب الشخصي لدى كل كاتب. وبواسطهما يمكن دراسة الاسلوب الادبي، فالشعر الغنائي الروسي شعر استعاري، في حين ان الملاحح البطولية ادب كنائي. وقد تناول ياكبسون في ابصائه سالفه الذكر الطابع السيكلوجي لهذين النوعين من الاستعمال، الامر الذي مس - بأسلوب غير مباشر - موضوع اكتساب اللغة، وكذلك العقبات التي تحول دون نمو المهارات اللغوية.

هذه الملاحظات لم يقتصر اثرها الايجابي على هذه الدائرة،

واللغتي، Six Lectures on Sound and Meneing، دار فاسرست للطباعة،

الطبعة الأولى، ١٩٧٨.

٤- كلود ليفي شتراوس، هو باحث فرنسي له كتاب: الأنثروبولوجيا اللغوية، كتاب: الأسطورة، والمعمى، الذي ترجمه إلى العربية د. شاكور عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٦.

٥- نظرية للامع المعيزة (بكرس الجاه) هي النظرية التي تركز على الفرق الصوتية بين فونيم وآخر، انظر: ياندر لالاج، الأصوات اللغوية، مركز الأبحاث الإسلامية، القدس، ١٩٩٠، ص ١٦.

٦- السيميولوجيا هي البحث في التغيير النطقي الذي يفرضه الاستعمال على الصوت الغوي نتيجة تقاطعه مع الأصوات الأخرى، فالتفخيم في الصائت الطويل في كلمة (طائر) تغيير فونولوجي إذ فون ينطق في كلمة (سائر) مثلا.

٧- صندر الكتاب عام (١٩٦٠).

٨- دو سوسير، عالم لغوي سويسري توفي سنة ١٩١٢ في جنيف. وقد ألقى سلسلة من المحاضرات في اللغة صدرت بعد وفاته في كتاب مشهور جدا هو كتاب: محروس في اللسان العامة، ترجم هذا الكتاب إلى العربية غير مرة. انظر على سبيل المثال يوسف غازي ومحمد نصير، دار النعمان، جونية، لبنان، بلا تاريخ.

٩- السيميولوجيا هي العلم الذي يبحث في العلامات من حيث هي نظام اتصالي متسبغ مثل اللسانية جزءا منه، وقد تحدث عنه سوسير في كتابه المفكر، وتنبأ أن يكون من أبرز العلوم، ألقى فيه غير واحد من أشهرهم رولان بارت، وبير جرو انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٥، ١٩٧٧، ص ١٧٨.

١٠- وضع مفهوم الفونيم من خلال السباق، ويستطيع القارئ الاستزادة بالرجوع إلى كتاب، محمد الخولي، الأصوات اللغوية، مكتبة الفرجي، الرياض ١٥، ١٩٨٧.

١١- هو عالم لغة من مدرسة كورنيجان، اشتهر بنظرية «التطبيق» وهي التي تزعم اللغة شبكة من العلاقات يستمد كل عنصر منها قيمته غير علاقته بالعناصر المقابلة، ويعرف اللغة بقوله هي شبكة من الوصلات، وهي كيان مستقل، ذو علاقات داخلية، انظر: صلاح فضل: البنيانية ص ١٠٩.

١٢- هو مصطلح مرادف تقريبا لمصطلح السيميولوجيا.

١٣- معروف أن سوسير فرق بين اللغة، وهي نظام اجتماعي محدد بقواعد وقوانين مشتركة والكلام، الذي هو نتاج الفرد المستخدم لهذه اللغة، ويستطيع القارئ الرجوع إلى أي كتاب في علم اللغة العام للاستزادة في الموضوع وانظر: Jounathan Culler, Saussure, The Hrvester Press, Brithain, (1977).

١٤- التحول التوليدي هو الاسم الذي أطلق على منحى التحليل التصوي لدى شومسكي، واتباعه، للاستزادة راجع: مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات، طلاس للنشر، دمشق، ١٥، ١٩٨٨.

١٥- أحد علماء اللسان المعاصرين في لندن، اقترن اسمه بما يعرف بعلم اللغة الاجتماعية، اشترك مع رفيق حسن في وضع كتاب حل قواعد التماسك في اللغة الانجليزية.

١٦- جاك لاكان: أحد البنيويين الفرنسيين المعاصرين، يعد فيسبن يطلق عليهم اسم ما بعد البنيويين، والمعلم البارز في أعماله اهتمامه بالكتف من الصلات العميقة بين الوريدية والبنيوية لذا يكثر من البحث عن طبيعة العلاقة بين اللغة واللاشعور، انظر ما كتبه عنه زامان سلدن في النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر مغصو، دار الفكر، القاهرة.

١٧- واضع أن دومان هو أحد الشككيين الذين تأثروا ببحوث جاك ديريدا، انظر ما كتبه عنه سلدن في كتابه السابق ذكره.

١٨- مارسيل بروس: أحد كتاب الوريدية المعاصرين، له رواية «اليث عن الزمن المتناهي».

١٩- هو جورج لاكوف، صدرت له مؤلفات عدة، منها النساء النار والاشياء العظيمة، جامعة شيكاغو ١٩٨٧، اشترك مع مارك جونسون في كتاب: الاستعارة، تلك التي بناحيا جامعة شيكاغو (١٩٨٠) انظر ما كتبه ليونارد جاكسون عن محفون في هذا الكتاب ص ٢٢ - ٢٣ في The Poverty of Structuralism, Longman, London and New York, 1st ed, 1991.

وهو الكتاب الذي اعتمدنا عليه في هذه القراءة.

وانما تعادها ليشمل دائرة النقد الأدبي، ولا سيما لدى جاك لاكان Jacques Lacan، الذي أشار إليهما باستمرار في توضيح نظريته عن الصلة بين اللغة واللاشعور^(١٦) وثنائية الكتاب/ الاستعارة وجدت طريقها أيضا إلى أمريكا ولا سيما في بحوث من يوصفون عادة بما بعد البنيويين. فقد أشار إليهما دومان De man^(١٧) (١٩٧٩) في تحليله لبعض أعمال مارسيل بروسست ففي كلامه عن تفكيك بروسست^(١٨) لنصه أشار إلى مزاجية هذا الكتاب بين الكتابة والاستعارة، مستخلصا من ذلك أن اللغة، ذاتها، تسعى إلى التدمير، والتفكيك، بدلا من الوحدة، والاتلاف، وهو في هذا الجزء من البحث اعتمد على مصطلحي الكتابة والاستعارة، وعدهما ثنائية لا بد منها لتأهيل مشروعه الاستمولوجي.

على أن نظرية ياكسون في الكتابة والاستعارة، أو السلسلة والاتلاف كما يسميها هاليداي، لا تخلو من ثغرة نوجه من خلالها إليها نقدا. فهذه النظرية تنتهك أن الكتابة في بعض الأحيان نوع جديد من الاستعارة، فعلى سبيل المثال يمكننا أن نستعرض الجملتين التاليتين.

١- حضر رئيس العصاية ومعه ثلاث بنادق.

٢- حضر رئيس العصاية ومعه ثلاثة مسلحين.

فالعنفي في الجملتين معنى واحد، وهو الكلام على رجال وينادق. وفي نظرية ياكسون تعد إحدى الجملتين كتابة، في حين أن الأخرى استعارة. بيد أن الخلاف في الجملتين يكاد لا يلاحظ. ولست اعتقد أن هناك ما يبيح على الظن بأن الأساس الذي قامت عليه إحدى الجملتين مختلف عن الأساس الذي قامت عليه الجملة الأخرى. والحالة الوحيدة التي يمكن فيها أن ندافع عن وجهة نظر ياكسون هي تلك التي يتضمن فيها استعمال الاستعارة خرقا لطبيعة الأشياء للتعبير عن معان مجردة، وقد عقب على هذه الملاحظات لاكوف Lakoff^(١٩)، والحقيقة أن ياكسون بهذه الفكرة عمق تأثيره في الدرس الأسلوبية، والبلاغي، مع أن نظريته في الكتابة والاستعارة أعطيت فوق ما كان يظن أنها تستحق من التقدير، والبحث، حتى لقد قيل أن هذه النظرية انتشرت البلاغة التقليدية من الجهد الذي ران عليها لعدة قرون، وأن ياكسون هو الذي أعاد إلى البلاغة علاقتها بعلمي المنطق، واللسان، ونتيجة ذلك لم يتردد أحد في أن يجعل من هذه النظرية نظرية تتعلق بالأسول المعرفية لعلم اللسان، وليست وصفا لشكل من أشكال الكلام اليومي.

الهوامش

١- ولد رومان ياكسون بموسكو عام ١٨٩٦ وتركها إلى تشيكوسلوفاكيا وبلفاريا والمانمارك ودرس في كورنيجان وأوسلو قبل أن ينزح إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤١ بدأ التدريس في جامعة نيويورك عام ١٩٤٢ ثم في جامعة هارفارد، ونشر عددا من البحوث، وتوفي في سنة ١٩٨٢.

٢- إحدى مدارس علم اللغة الأمريكي، تزعمها بوليفيلد مؤلف كتاب «الغة»، وهذه المدرسة تفسر الكلام من حيث أنه استجابة غريزية لنوع من الدوافع السلوكية.

٣- نشر هذا الكتاب بالإنجليزية تحت عنوان «ت محاضرات حول الصوت

أوديسيوس إيليتس الشمس المشيمنة

ترجمة : محمد عفيفي مطر *

بين يدي الترجمة العربية

لحقوق بدوات ونزوات لا تتر ولا يمكن الدفاع عنها، هكذا أقول
لنفسى وأنا أسأل قبل أن يسألني أحد لماذا أوقعت نفسك في ورطة هذه
الخيانة المثلثة؟! يعرف الجميع خيانة ترجمة الشعر، ويعرف الشاعر
عنها ما لا يعرفه الجميع، أما الخيانة اللثائية فهي خيانة الاعتماد على لغة
وسيلة تبعد النص المنقول خطوتين أكثر إيفالا في البعد من أصله
الجوهري، وأما الخيانة الثالثة فهي ورطة التصدي للترجمة عن اللغة
الوسيلة - وهي هذا الانجليزية المتأثرة - بينما يوجد من هو أقدر
وأعمق تفقها وأشد مراسا وممارسة، فما الذي أوقعك أيها الشاعر - في
مشتبك هذه الخيانات قلت لنفسى: هذا هو فرض الكتابة مصادات قد
أهملت فروض العين من النقطة والمترجمين، إن يكن جهد مقل فهو
شرف محاولة، وإن تكن قطرة من بحر القصائد ففي ملحها طعم الدليل
وإشارة البلاغ وتلويحة العابر وخفلة النظر، وإن تكن تهور جرة أو
قحاحة اقتحام، فإنها إثارة وإغراء القادرين الفقهاء العالمين بأن يفتحوا
نوافذ ما يعرفون من لغات على تراث الدنيا ليكون في العربية من ثقافات
الأمم والشعوب في مشارق الأرض ومغاربها ما يثري ويفجر الحوار
ويؤكد المكانة والمكان على خارطة الحياة والإنسان الناطق المبدع.

لم أكن أعرف شيئا عن الشاعر ولا مكانته بين شعراء قومه أو
بين جماهير المثقفين في أوروبا، وفي أعقاب قراءتي لبعض أشعاره
أمام جماعات من محبي الشعر في كافالا «قولة» وسالونيك وأثينا،
والقيت مترجمة إلى اللغة اليونانية - عبر لغة وسيطة أيضا - عبر
بعض المستمعين عن وجود قواسم مشتركة من ملاحم القرابة
الشعرية بين قصائدي وقصائد شاعرين يونانيين هما أوديسيوس
إيليتس وأندرياس أميريكوس، قلت: أنداد ونظراء على شواطئ
بحر، وأصحاب قضايا متشابهة ومتدافعة عبر الماضي والحاضر،
ونذبحتان على نار واحدة هي نار التواريخ وجمرات الشارات
والغابيات الجياشة، وحينما علمت أن أوديسيوس إيليتس قد فاز
بجائزة نوبل سنة ١٩٧٩، أدركت أن وراء الفوز، علاوة على عبقرية

الشاعر واستحقاقه - انغماسا وإلحاحا على قضايا الصراع الوطني
والقومي وانحيازًا خاصًا - أكاد أشبه في كل شيء في مشتبك
الصراع اليوناني العثماني والتركي وقلت متحفنًا: فلتعرف مزيدا
من التواريخ الحية التي تخفي وتبين وراء مجمل العصر الحديث
لحوض البحر المتوسط، بحر الآلام والثارات والدم، فيلادك على
ثغر منه، وأنت من الثغر على رباط بين مرابطين.

لم يغب توقعي ولا ظنني، وخوصمت في رلق هذه الخيانة
المثلثة، مترجما لمجموعة القصائد المختارة من دواوين أوديسيوس
إيليتس التي ترجمها عن اليونانية واحد ممن كرسوا حياتهم
للشعر اليوناني الحديث ترجمة ودراسة وتأريفا، البروفيسور
كيمون فريير Kimon Frier وقدم لها بدراسة ممتعة أقوم هنا
بتقديم ترجمة وتلخيص لها وبإصرار تقتضيه حاجة القاري
العربي على الرغم من كراهيتي للمقدمات في دواوين الشعر وهي
مقدمة ضافية وتقصيلية، تحلل الدواوين التي اخترت منها
القصائد، وترتبط مسيرة الشاعر بالحياة ومسيرة الشعر بالأحداث
ومسيرة الأحداث بالتاريخ السياسي والثقافي الخ..

وإذا كان الزمار يموت وأصابه تلعب، فإنني أقدم التجربة
كلها بدوافع شروبية وتعليلية، عسى أن يخلج الصغار أو
يستشعروا بعض الخزي من دسامة وقماء الادعاءات المعاصرة في
تقاتل الأجيال وقتل الأب والبده من خارج التاريخ والجغرافيا
واحتقار التراث واللغة، وهم البده من نقطة الصفر، ومسافة
الزهو بالانحلال من كل ما يربط الشاعر والقصيدة بهول الأحداث
وعواصف الدم والنار ومشاهد البؤس اليومي وانفاس الحياة
باطمينة وجذور الانتماذات ومكابدات الإنسان، مع الإلحاح على
درس التربية الثقافية والفنية وخوض تجربة النظر العميق إلى
معتك الحوار الجاد في العالم كثره من شروط الإبداع في هذا
الزمن زمن محاولة إعادة صياغة العالم صياغة جديدة تجتازها
دعوات الصدام والكوكبة وبطش القوى التي تحرص على التعبد في
محراب ناتها ومصالحها لاقتلاع شعوب الأرض من ملاحمها
وذواتها.

* شاعر من مصر

١ - توجّهات

وليد أوديسيوس اليوس ذييليس Odysseus Alepoudhélis لأويون متحدين من جزيرة ليسبوس في بحر إيجه ، والده ابن واحد من ملاك الأرض الأثرياء ، تملكته رغبة في أن ينشئ له عملا خاصا به ، فترك الجزيرة في شبابه الباكر قاصدا جزيرة كريت، حيث أنشأ شركة ناجحة جدا لصناعة الصابون ، وبعد عودة خاطفة الى ليسبوس ليتزوج عدا بزوجته الى كريت، وهناك ولد أوديسيوس - الأخ الأصغر لستة من الأبناء - في الثاني من نوفمبر سنة ١٩١١ في المدينة القديمة «إيراكليون» بالقرب من أطلال كنوسوس المنيوية، وعلى الرغم من أن أسرته قد تركت كريت عشية الحرب العالمية الأولى لتستقر في أثينا (حيث التحق بالدراسة بين سنة ١٩١٧ - ١٩٢٨) إلا أن الشاب الصغير أحس بالاعتزاز العميق بمولده الكريتي وأصوله الليسبوسية . وإذا كان لنا أن نصل بين هذه المراكز الثلاثة بخط مستقيم : ليسبوس - إيراكليون - أثينا ، فسوف نجد مثلاً واسع الامتداد يحيط بمعظم منطقة بحر إيجه وجزرها الشرقية ، حيث كان على أوديسيوس الصغير أن يقضي عطلاته الصيفية وأن يزود جمالها الطبيعي شعره فيما بعد بالصورة والمذاق.

ومن أجل أن يعزل نفسه عن الاندماج في عالم الصناعة في بواكير حياته الأدبية ويحت لنفسه لقيا يدل على رفاة مزاجه ومثاليات فكره ، فقد اخترع وصك لنفسه اسما مستعارا هو «إيليتس» El'ytis ، وذلك بأن اختار المقطع الأول من بعض ما هو معهود مثل Hellas أي هيلاس أو اليونان، أو كلمة Elydha أي الأصل، أو eleftheria أي الحرية أو بالأخص من اسم لجمل الجميلات هيلين أو هيلانة Helen متجنبا في المقطع الأخير من الاسم أي مقطع يحد انتماؤه لجزء معين من اليونان، واختار المقطع الدال على الانتماء العام كما في كلمة Politis أي «مواطن».

لقد منحته العرب «والد الطفل في المعمودية» اسم أشهر الأبطال الهومريين «أوديسيوس» ، وقام الشاعر الشاب على الدوام بإعادة خلق شخصيته بما يواكب الختامه مع تراثه القديم والعناصر المكونة للقبه الذي نحت له نفسه. فان خلق هو أن تسمي حلم إيليتس ، ككل الصبية اليونانيين ، أن يصبح بطلا رياضيا، حتى اضطرت علة في الغد أن ينظري على ذات أكثر فأسكر وأن يلجا الى قراءة الأدب والجلات والروايات ، ولكنه أثناء القراءة أصبح مدركا أن الوصف والسر، وأن السياق المنطقي لإحداث والأقوال ، لم تلمس العالم الأعمق الذي أصبح على وعي به في دواخل نفسه ، ذلك العالم الذي يتجلى بغموض تحت سطح الظهور وهو يبدو حقيقيا أكثر من عالم الواقع الخارجي.

لم يكن شيء ما قرا ، حتى الشعر، يبدو دقيقا في تصوير حقيقته الداخلية تلك ، وما من مدرسة من مدارس الشعر المهيمنة أيام حدثته

تبود متوافقة مع الشاب الصغير ، لا الرومانسية الجديدة ولا الأشكال التراثية من الرنسانسة ، ولا «شعر الضياع» الخالص منذ ملارمي حتى إيلوار ولا الواقعية الجديدة عند أراغون ، ولا حتى الأشكال المختلفة من الرمزية، التي تبدو غامضة جدا ، وأحيانا مجازية جدا تستثير توترات أعرق أو أشد ديونيزية ، وعلى نحو خاص ، فإن المثالي الشباب لم يستطع أن يتقبل الاتجاه المسمى بـ «شعر الملحنين» أو الموسيقيين من بولنير الى أرتو ، والذي تعال بشكل رئيسي عند الشعراء الذين أثروا على جيله أكثر من غيرهم مثل كوستاس أورانييس وكوستاس كارايوكيس.

لقد وضع انتحار كارايوكيس في ١٩٢٨ للسنة الأخيرة في فترة مدرسة الانحطاط. شعر إيليتس أن الشعراء قد سجنوا أنفسهم في أبراجهم العاجية وأصبوا مفصلين عن الشهد اليوناني وتراث وطنهم وتراثهم الشعبية، وأخذوا يتجولون في المتنزهات الغربية الغارقة في مطر خريفى وسماوات فضفية وحدائق غربية ذات جبع مسحور حيث استزعرُوا عصاياتهم وتشوش حواسهم وتوجههم للشعر وكل الآلام المرحمة وانحرافات المزاج الموائمة لطابع الشمال لا للمزاج المتوسطي، خيم الركود والانحلال كالكتف فوق الشعراء الذين عاشوا بعد كارثة ١٨٩٧، حينما عانت اليونان هزيمة قاسية على يد الأتراك في ثلاثين يوما، ووفق أولئك الشعراء الذين عاشوا بعد كارثة ١٩٢٢ الأشد خزيًا، ووفقها فك اليونانيون نهائيا عن فكرة «اليونان الكبرى» التي يجب أن تضارع الامبراطورية البيزنطية القديمة.

وعلى الرغم من أن إيليتس كان معجبا بعقيدة الموهبة الشعرية لكونستانتين كافافيس، الذي كان في ذلك الوقت قد أصبح مقروءا على نطاق واسع في اليونان، والاتجاه الجديد الذي يشر به مثل هذا النوع من الشعر، على الرغم من ذلك، فإنه لم يستطع قبول عالم التحكم والمساومة والانتهازية والتفسخ الذي عبر عنه مثل هذا الشعر بمثل هذه العاطفية المتعمية. لقد كان بعد ذلك في حال من يعجب عمل ت.س. اليوت ثم يرفضه حتى كتابة اليوت لقصيدته «الرباعيات الأربع»، وعلى الرغم من إعجابه بجورج سيفيريس مثل كافافيس رأى فيهما مثل شعر جديد، إلا أنه لم يتقبل عالم الخراب والعزلة الذي يصوره هذا الشعر بلا رحمة.

كانت السريالية هي التي اعطت الشاعر الشاب مفتاح عالم محظون كان يتوقع وجوده بشكل غامض وأن لم يجرؤ على الاعتراف به لنفسه. في عام ١٩٢٩ في عامه الثامن عشر، وقع صدقة على ديوان ليول إيلوار، فحررت هذه القمصان خفيّة الشاعر الشاب، ومنحته الوجهة التي كان يتحسس الطريق إليها، وأصبحت الأساس النظري لبث الشعرى فيما بعد، وبفعله الى كتابة محاولاته الأولى وتجاريه المترددة في الشعر، وبالأخص في الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٣٥ أثناء التحاقه بكلية الحقوق في أثينا، حينما ترك الجامعة في ١٩٣٥ زاهدا في الحصول على الليسانس، كانت سنة متميزة في حياة إيليتس ، وحياة الأدباء اليونانية بشكل عام، في تلك السنة - ١٩٣٥ - سمع محاضرة عن السريالية ألقاها اندرياس امبريكوس ، الذي عاش في باريس في الفترة

بين ١٩٢٥ - ١٩٣١ وشارك في الحياة فيها مخالفا لندريه بريوتون، وقام بالتطبيق على المحاضرة رينيه لافورغ، وعقد أيلينس صداقة عمر مع امريكوس، الذي أصبح معلمه ومرشده الامين، والذي نشر في ١٩٢٥ ديوانه «انفجار الآتون» اول ديوان من الكتابة السريالية المعتمدة على التداخي الالي كالحرف في اليونان، وفي تلك السنة ايضا كان الطالب الجامعي الشاب يكتشف من قبل شاعر آخر هو جورج سارندريس، الذي هاجر من ايطاليا الى اليونان، والذي كان مهتما بالانزعاجات والمذاهب الأوروبية وملتهب الحماس للفنريات الفلسفية الوجودية، ويكتب نوعا سابقا لوانه من الشعر الميتافيزيقي الحر، وقدم ايلينس بحماس كبير الى الجماعة المتحلقة حول اللجنة الفصيلة الجديدة «الآداب الحديثة» التي تأسست في تلك السنة على يد لندرياس كاردونيس.

أصبحت هذه اللجنة نقطة الارتكان للجديد في الشعر والنثر وكانت اول من ينشر ويشجع جورج سيفيريس وغيره ممن يجربون كتابة الشعر الحر والسريالية والاساليب التي كان عليها أن تشكل ندوة الثقافة الجديدة في اليونان في العدد الحادي عشر من تلك الفصيلة نشر ايلينس لأول مرة قصائده الأولى سنة ١٩٢٥ التي تفتعها مجموعات من القصائد طهر معظما في «الآداب الحديثة» وابشأ في الأيام المقدونية، التي نشر فيها ديوانه «توجهات» أو وجهات نظر في سنة ١٩٢٦، وديوانه «ساعة المجهول الرملية» ١٩٣٧ وفي التبعيد للصفاء ١٩٣٩ كان ديوان امريكوس «انفجار الآتون» قد قرئ - باندهاش وسفريه - وأول كتابين لكثير الشعراء السرياليين العندين «نيكوس انغونوبولوس»، «لا تتكلم مع قائد الأوركسترا» ١٩٢٨ و«بيانو الصمت» ١٩٣٩ استقبلا بالاستهزاء وهوجا بسفريه وشبهها للنو بشعر فحشاء من الكثرتون لها فم كالحدب الالهية وركبتها مثل اغا ممنون وربقتها كالخيول الحمراء وردفاها كغراء السمك، وحتى ديوان «أمر غوس» للشاعر نيكوس غاتسوس في ١٩٤٣ استقبل باعتباره نوعا من الهزل وتهريجا من مشعوذ. اما قصائد ايلينس، حتى منذ البداية مع بعض الاستثناءات، فقد استقبلت بترحاب واعتبرت مؤشرا الى واحد من الاتجاهات التي ينبغي على الشعر الجديد ان يتجه اليها، وكان هذا يعود في جانب كبير منه الى محتوى صورته وتقابلاته والى الطابع الغنائي الذي يطبع برطقته السريالية، وقد لجأ ايلينس في عدد قليل من قصائده الى الكتابة الاوتوماتيكية ذات الصور البعيدة او الغريبة في علاقاتها ومجازاتها، وسرعان ما نبذ اندفاع التداخيات الخالصة غير الموجهة والتقابلات المرفقة في صعوبة الوصول الى دلالاتها، فقد تعامل فيه بقوة، وان كان مايزال كاشعا، احساسا برصانة التوازن التي كان يعجب بها - حتى في تلك الفترة - في التراكيب الكلاسيكية الجديدة لقصائد اندرياس كالفوس (١٧٩٢ - ١٨٦٩) حيث الغنائية الفذة في اناشيده الرومانسية المتوقفة الخاضعة للاشكال الكلاسيكية الجديدة وتقنياتها مع القليل من جزالة بندار، الشاعر الآخر الذي أعجب به ايلينس بعق.

كان على ايلينس، حتى في قصائده الأولى المنشورة، ان يبدى

ادراكا للشكل صياغة مقاطعه الشعرية وفي عدد وتماثل طول الانبيات وفي استخدام التكرار والمتراقات، وهي المهارات التي سوف تعطي ثمارها للتأصية في شعره فيما بعد - وما دفعه اكثر نحو السريالية لم يكن - على أي حال - هو طرحها المضاد للآوزان والقوالب انثرافية، بل الحاحها في طلب ما هو مقدر رواغ، والحديث، واللاوعي، وبما لها من منطق مباين كليا لمنطق العقل الواعي، وذلك لشعر لم يعد بحاجة لمزيد من قفص مدى انتشار الكتابات المتقوية في الاشكال المعتادة السابقة، وشعر ايلينس ان السريالية تبشر بالعودة الى الينابيع السحرية التي كلستها عهود العقلانية، وهي غوص في ينابيع الخيال والحلم، وانهمار حر لعناقيد الصور التي تخلق اشكالها، وبدأ في نفس الوقت التنظيم الصارم الذي يفرضه بناء الجملة وعلامات الترميز، مع انه استمدى من الذاكرة بعض العناصر التراثية المميزة مثل بكاء الكلمة الأولى من البيت بحرف كبير، وتذكر أعمال السحر التي كانت تدركها الخادعات الريفيات في بيته في كريت، وقد كان عالما سمحيا عميقا حيث لا شيء يمكن ان يكشف بطريقة مباشرة، وحيث الكلمات لها قوة الاطفال وتتفجر كالخوارق من قبة ساحر، كان عالما اقتن به الشاعر الشاب، لقد كان تطويعه للسريالية ذا اثر كبير على مجرى الشعر اللاحق في اليونان.

وعلى الرغم من ان عشق الحرية يتخلل كل حياة ايلينس وشعره، ومتضمن في جوهر عمله الشعري باعتباره جزءا من كل، فانه ليس من طبيعته ان يكتب بشكل مباشر عن الموضوعات السياسية لان هذه الموضوعات لم تكن عنصرا غفلا في شخصيته كما كانت عند شعراء آخرين مثل يانيس ريتسوس أو كوستاس فارنايس أو الموسيقي ثيودوراكيس، ولا ينكر ايلينس شرعية هذا الانخراط، أو الاعتزام السياسي او مثل هذا التعبير عند الآخرين، وان كان يعتقد ان كثيرا من الاعمال على هذه الشاكلة يتجه الى ان يكون عملا مؤقتا سريع الزوال اذا صدر عن الذهن او المعتقد السياسي وحدهما ولم يصدر عن ضرورة او احتياج جمالي. وقد اوضح موقفه السياسي في مناسبات عديدة، بالاختص عندما كانت توضع الامور الاخلاقية والجمالية على المحك، فمع انه قبل جائزة الدولة الأولى في الشعر عن قصيدته «له المجد» سنة ١٩٦٠ وسام الفينيقي لدوره في الادب اليوناني سنة ١٩٦٥، ومنحة مؤسسة فورد سنة ١٩٧٢، الا انه رفض الجائزة القومية الكبرى للادب التي منحت له سنة ١٩٧٣ ممن جاء بهم الانقلاب العسكري سنة ١٩٦٧، ومع ذلك فانه يؤمن بان دور الفنان يجب ان يكون ثوريا وان يحتكر كل اشكال الحكم الديكتاتوري مهما كان توجهه السياسي، «كل اشكال السلطة من طبيعتها ان تكون عدوة للفن - كما يقول - احدى مقابلاته الصحفية - لان الفنان اساسا عند من هم في السلطة شكاك مربوب وشخص خطر. حينما شكوت مرة الى بيكاسو، نظر لي، كما انتذكر، بعيني السوادوين الواسعتين، كما لو كان مندشا، ثم قال معفا: «ولكن الست مسرورا» اذا لم تكن القوانين الراسخة رجعية فكيف يمكن لنا ان نكون ثوريين؟ ثم انفجر ضاحكا حتى لا ينفجر بالدموع».

احتفالية ازهار الياسنت*

- ١ -

سبائك فوق الصخرة التي تصدع وهي تلتهب.
يتأجج لهيبها في الروح. قبل ان تصبجي مذاقا
للوحدة فانك تضمخين الزعر بالذكريات.
وانا، اصل دائيا الى الغياب مباشرة. صوت ما يبدو
انه جدول ماء ومهما أقل، ومهما أحب فانه يبقى في
ظلاله لا يمس. بكارات وحصباء في اعماق شفافية
الاحساس بالكريستال.

- ٥ -

حينما تكبرين وتملكين زغب صباك فانك
ستمملكين اسم اميرة.
مياه تشعشع في راحة يد صغيرة. الدنيا كلها تنوش
أيامها وفي قلب سكرتها تزرع باقة من الياسنت.
ومنذ الغد ستكون طقوس احتفالياتي في اوراقى
السرية من اجلك.

- ٦ -

وسط هذه الاشجار التي ستخلد وجهك المشرق.
العناق الذي سيبعث السكينة هنا وهناك بهذه
الطريقة الوادعة.
العالم الذي سيبقى محفورا هناك.
يا للكلمات المكتومة التي بقيت في قشور الآمال،
في براعم الاغصان البازغة من يوم طومح - الكلمات
الحكمة التي زادت من مراوات مطابقتها وغدت هي الكبرياء.

- ٧ -

إحساس عميق. أوراق الشجر ترتعد، غيا جماعات وفراى
فوق أشجار الجور التي تشتت الرياح. امام عينك كانت،
هذه الريح التي تطلق بوجودها سراح هذه الذكريات،
هذه الحصباء - الاوهام! الزمن يتزلزل وانت تغرسين
نفسك فيه، مدججة بالاشواك. انني
أفكر في هؤلاء الذين لم يلتصقوا زوارق النجاة ابدا. الذين
يجبون النور تحت الجفون، الذين يقرأون اكفهم بعيون
متيقظة عندما يكون النوم اعظم ما يكون.
اريد أن اغلق هذه الدوائر التي فتحتها اصابعك انت،
أريد ان احكم دائرة الساء عليها لعل كلمتها المطلقة
لا تكون كلمة اخرى.
تحدثني لي، ولكن تحدثني لي بالدموع.

اقتربي قليلا من الصمت، وللمعي اليك شعر هذه الليلة
التي تخلم أن جسدها عريان.. ان لها آفاقا شتى، وضغائر
كثيرة، وقد دهب، يحرق في كل لحظة اوراقها الاثنتين
والخمسين. وبعد ذلك تبدأ من جديد شيئا آخر - بيدك،
التي تضع فيها اللاكء عليها تجد رغبة، وجزيرة نعاس.
اقتربي قليلا من الصمت وخذي بين ذراعيك الهلب المائل
الذي يسيطر سلطانه على اعماق البحر. في لحظة خاطفة
سيكون بين السحب، وسوف لا تفهمين، بل سوف
تبكين. سبكين على أقبلك وحينما اشرع في فتح شرخ في
الزيف، شعاع لأزورد ساوي مرهف يتبعته السكر،
سوف تعطينيني انت بافتاة روعي الصغيرة الغيرة، أيها
الظل الذي يهب الموسيقى مولدها تحت ضوء القمر.
اقتربي قليلا الى جانبي.

- ٢ -

هنا - في خضم وسوسة الرغبات البازغة قبل الاوان،
أحسست لأول مرة بالسعادة الاليمة للحياة. طور هائلة
وغامضة تمزقت عبر بكارات عوالمك، على ملاء منبسطة
بجعات حدقن في أغانيهن القادمة ومن كل طية ليل تجلت
برجرجة أحلامهن في المياه. وقد وحدن وجودهن بوجود
الاحضان التي كن ينتظرنها.

حتى الخطى التي لم تنطمس آثارها بل توقفت في زرقة
ركن من السماء وفي عينيك ما الذي كانت عينك تفتشان عنه؟
اي خطية مرصعة بالنجوم كانت تدنو من خفقات أسك؟
لا البحيرة، ولا حسيها، ولا طيفها المشتعل ذو اليبدين
المستكئين، كانت تستحق مواجهة مثل هذا القلق المشرق ابدا.

- ٣ -

جنين سعادة أكثر اشراقا - نهار ملفت بمشفقة على آثار
خطى المجهول.
أكثر من دمعة واحدة تذرّف يجعل الشمس مبهمة أكثر.
وأنت تلوكين ساعائك كالنبات المسموم العطر
وتصبحين بشيرا برحلة عذبة في الابدية.

- ٤ -

خمس من العصفير - خمس كلمات غابتهن انت. كل
ألق يجتويك. قبل اختصارك في العشب، تتركين

- ٨ -

المدى يتألق والبخار الابيض ناء يستنزف
قلبه اذن بشر ألف دمعة. انها انت اذن من تنسى
حبها في المياه الضحلة، في الاعراق السفلية للامل. انت
من تنسى فيها في علو الظهيرة. من تقحم الحروف اللينة في
كل كلمة متكررة الالوان، جامعة عسلها في عناقيد الفاكية.
في الاصيل حينما تجدين نفسك فجأة فتاة شقراء قد
لوححتها الشمس امام هذه اليد الرخامية التي سوف
تكون حارس القرون، اذكري على الاقل ذلك الصبي
الوحيد في عنفوان البحر الذي كان متحمسا لاكتشاف الجبال
الذي لا يضاهي بجبالك. فلترمي اذن بحجر في سرة البحر،
جوهره في عدالة الشمس.

- ١٢ -

خذي معك ضوء الياسنت وعمديه في ينبوع النهار.
هكذا بالقرب من اسمك سوف ترتجف الاسطورة
ويدي. مغاليتين للطوفان، وستنجم مع اولي الحماثم.
فمن سينازل هذا العزيف اولا، من سيكون جديرا بما
يكفي.
ليشعر انه قريب منه، من الذي سوف يدلك اولا
كيف تعلن الشمس العظيمة عن بزوغ البرعم الصغير!
أمواج تطهر العالم. كل امرئ يبحث في كلماته.
أصرخ أين انت والبحر والجبال والاشجار غير كائنة.

- ١٣ -

حدثيني عن الساعة المكفهرة التي هزمتك حينما
بادر الرعد قلبي. حدثيني عن اليد التي قادت يدي
لتغوص
في أسى إقامتك المؤقتة في البلاد الغريبة. حدثيني عن
بعد المسافة والنور والظلمة - الموجة المقتحمة لستمبر
الحنون الحميم.
بعثري زيدا من تهاويل الالوان، توجيني

- ١٤ -

ان تعودى الى جزيرة الحجر الخفاف مع ديدبان منسي
سوف توقظ الاجراس مانحا قبابا صباحية للذكريات
التي عاشت اغلب الوقت في البلاد الغريبة. ان تنسيمي
الحدائق الصغيرة البعيدة عن قلبك ثم يستبلك الاسى ذاته

في اعماق بحر الموسيقى تتبعك الاشياء ذاتها، وقد
تحوّلت. الحياة في كل مكان تقلد نفسها. وبالقبط على
السمفور في يدك، تشيعين السكون وسط جبال المخاطر العديدة.
«شعرك المبتل بالنغمة التاسعة يشد قوس الذكريات
وينسل خيط الحروف اللينة فوق ذروة انحناء الشفق.
حذار! فالصوت الذي نسيته ذات مرة
يتبرعم الآن على صدرك. هذا الكورال الذي يشتعل وحيدا
هو النذر الذي لم تف به ابدا. والنار الهائلة التي
ستكون قد التهمتك هي هذا الدوار الخفيف الذي
يربطك بتهاويل الالام الى التزع الاخير للنبسج.
في اعماق بحر الموسيقى نرحل معا..

- ٩ -

لم أفعل اي شيء آخر، اخذتك كما اخذت الطبيعة الغفل
وعملت عليها حينئذ اربعا وعشرين مرة في الغابات
والبحار.
اخذتك في بحران الرعدة ذاتها التي قلبت الكليات على
وجوها وتركتها هناك مثل الاصداف المفتوحة المبعثرة.
أخذتك رفيقا في البرق، في الرهبة، في غريزي.
بسبب ذلك، في كل مرة استبدل الزمن، مطر حا
قلبي الى الخضيف، ترحلين وتخفين، مغالبة حضورك،
خالقة عزلة مقدسة، سعادة هائجة فوق
طاقة العقل.
انني لم افعل شيئا آخر سوى ما وجدته فيك واقتديت به!

- ١٥ -

مرة اخرى، وسط أشجار الكرز، شفتاك الطاز جتان.
مرة اخرى وسط رقص الحضرة، احلامك الغابرة
مرة اخرى في احلامك القديمة، الاغنيات التي
يعلو نحيبها ثم ينطفئ.
بين تلك التي تتوهج عاليا ثم تنطفئ، اسرار العالم
الدافئة.
أسرار العالم.

- ١١ -

عاليا فوق شجرة الارتمالات البيضاء، جسدك
الصبي مسكون بالصواري، انت تسطين البحر
الغريان الذي يأخذ ويعطي حياته لطحالب البحر اللامعة.

مرة أخرى بعد ذلك. الا تشعري بشيء فوق الصخور المسننة، وان تمائل هيئتك ترتلها المفاجئة. ان تصعدي أعلى فأعلى بالسلام الحجرية غير الممهدة وان تقفي هناك بقلبك اللاهث الضربات خارج بوابة العالم الجديد ان تجمع الغار والرخام لمهندس مصيرك الابيض وان تكوني كما ولدت، مركز العالم.

- ١٥ -

ابرة البوصلة يناوشها الخطر. فحيثما توجهت ارتكبت بفعل الوجه الباهر للشرق الخنوق. حينئذ اقد في بأزهار الياسنت، لتعوم على اندياحات الزبد نحو البشرى السعيدة ذات الاجنحة الستة! ان انسام المستقبل تعجب العطايا الحية بالغيوم.

- ١٦ -

خبيث في جبينك النجمة التي اردت ان تجديها في النحيب بهذا الاندفاع وهذه المكابدة التي تفوق طاقة البشر. ودعي شعب الآخرين يغدو أكثر مذلة. أنت دائما تعرفين أكثر. وفوق ذلك هذه هي قيمتك ولهذا فإنك حين تعرفين رايتك يسقط لون مرير فوق سطوح الاشياء فيطمس ملاعح العالم المهول.

- ١٧ -

أنت لم تعرفي شيئا مما ولد وما مات تحت وطأة الرغبات. كسبت ثقة تلك الحياة التي لم تروضك، وانت تواصلين الحلم. فهاذا تستطيع الاشياء ان تقول واي الاشياء يمكن ان يحط من قدرك؟ حينما تهيجن في الشمس اذ تتزلق عليك قطرات المياه، والياسنت البانع، والصمغ، اعلن انك الحقيقة الوحيدة. حينما تغفلتين من الظلمة وتعودين مرة أخرى مع الشرق بثر، برغم زهرة، شعاع شمس، اعلن انك الحقيقة الوحيدة.

حينما تهجرين اولئك الذين يضمحلون في العدم وتهبين نفسك مرة أخرى كامرأة فانية، فأني أستيقظ في تحولاتك من البداية لا تلعب أكثر من ذلك أرمي ورقة الفوز النارية

اقتحمي جغرافيا الانسانية من أوسع أبوابها.
- ١٨ -

فتاة ملوحة بالشمس ومتلألئة - أغنية لنعاس الجفون عن الاتساع الاسطوري للعالم. إنه زمن قصير منذ اندفع الصمت منطرحا في الريح، إنه زمن قصير منذ أطلقت الريح أساء كائناتها الأعمق واحدا واحدا.

الطبيعة مطوية الآن في قبضة اليد بينما تجري هناك كطفلهما، عيناهما مروعتان بدقة لازورد بساء من بوكر النباتات ساطعة، بغيمة جديدة لها سياء البصيرة وأنا، حافر في قلب شجرة جوز، متحسسا رمل الشاطئ، بلهفة، صارخ في البرية التي لا تحد، قد فقدت العلامات التي منحتك الميلاد فاين تكونين حينما تنهك الروح ريح الجنوب والثريا توميء الى الليل ليفك أسر المطلق، أين تكونين!

- ١٩ -

برغم النار هذا سوف يتفتح حينما تعمدين زهرتك الحمراء بطريقة مغايرة. من تلك اللحظة، حينما قد تولدين ثانية، حينما قد تنعكسين في المرايا، حينما قد تبعرثن أشلاءك، سوف يكون اشتها في ربيعه، متفتحا بذات الاطمئنان الأليم عن شعلة السبع الهادية.

- ٢٠ -

ضوء غامر حتى أصبح الشط العريان خالدا. الماء سد الخللان، الشجرة الوحيدة حددت المسافة. ليس لك الآن الا أن تأتي، أنت، أوه، منحوتة الملامح بمهارة الريح، وسوى أن تقيمي التمثال. يبقى تلك فحسب تأتي وتديري عينيك الى البحر الذي لن يكون على اتساعه أكثر من حيوتك وحضورك الدائم ومهسك اللانهائي ليس لك الا أن تنتهي عند الآفاق.

- ٢١ -

لك أرض مشوهة تكسطين صحائفها بلا انقطاع

ولا تنامين. تنطقين بكلمات تلال كثيرة، وبحار كثيرة،
وزهر كثير، وقلبك الواحد يغلو متكرراً، محولة جوهر
عناصرها الى أفكار.

وحينما تدفعين المدي لفتنفتح واسعاً، وأبها كلمة
قد ترسلينها الى المطلق تعانقني ضمنى،
ارفعى العذابات، تفهمي.
على الجانب الآخر أنا نفس الشخص.

في مأدبة بالصيد

(مقاطع)

واحتفالية سنوية

.. حتى أكثر الأنهار وهنا

ينعطف في مكان ما الى البحر بآمان

جلبت حياتي الى هذا البعد القصي

الى هذه البقعة التي تكابد

دائماً قرب البحر

الفتيان على الصخور، صدرا

لصدر في مواجهة الريح

حيث على الرجل أن يذهب

ذلك الذي ليس شيئاً آخر سوى أنه رجل

مصعداً الى ذرى لحظاته الخضراء

بهده، رؤى إنصاته

مع المياه لنوازع الندم المجنحة

أه، يا حياة طفل

يصبر رجلاً

دائماً قرب البحر حينما تعلمه

الشمس أن ينطلق الى ذلك المكان حيث

يتلاشى ظل نورس.

جلبت حياتي بعيداً الى

هذا البياض الشامل والسواد العميم

قليل من الأشجار وقليل من

حصباء مبتلة

أصابع مرهقة لداعبة جيبن

أي جيبن

هو اجس انتحيت طول الليل ثم ولت

ليس هناك من أحد

حتى تسمع خطوة حرة

أو يشرق صوت طازج

أو يتناثر المكتوبون رذاذاً على

أرصعة الميناء وهم يتقشون

اسماً للازورد الأعرق على آفاقهم

بضع سنوات، بضع أمواج

تضرب بمجداف الحس

في الخلدجان المحيطة بالحلب

جلبت حياتي بعيداً الى

جرح بليغ مريب في الرمل الذي سوف يتبدد

فأني انسان رأى عيتين تلمسان صمته

وقد مزجتا بضوء شمسها الخبيثة ألفاً من العوالم

وتركتاه يلتفت الى شمس دمى الأخرى

الأكثر انغماساً بالضوء الحميم

هناك ابتسامه تسخو باللهب

ولك هنا في هذه الأرض الغفل التي تنأى شاحبة

في بحر متمد لا يرحم

تتوالى دوامات الريح

بالريش المتساقط

ومن اللحظات التي غدت لصيقة بالأرض

أرض جاسية تحت باطن القدم فارغة الصبر

أرض خلقت للدوار

بركان خامد.

جلبت حياتي الى هذا البعد القصي

حجر مرتهن للعصر المائي

أبعد من الجزر

أدنى من الأمواج

بجوار خطاطيف المرساة

حينما تعبر المركب بعوارض القاع الصلب

متخفية بعض العقبات الجديدة

بحساس فتقهرها

والأمل يتلألأ بكل دلالاته

تلألؤ الشمس في قلب الانسان

تتشكل شبك الشك

هيكلاً من الملح

منحوتاً بمشقة

عشوائياً أبيض

يدير فراغ عينيه الى البحر

ناظراً الى الأبدية

هيالين

مع أول قطرة من المطر سقط الصيف قتيلًا

تلك كلمات كانت مبيلة فوهيت لضوء النجم مولده

كل تلك الكلمات كانت لها غاية وحيدة هي أنت!

فألى أين سئمنا أيدينا الآن والوقت لم يعد يكثرث لنا

أين سنستقر أعيننا الآن وقد غرقت الأفاق

البعيدة في السحب

الآن وقد أحبطت أجفانك على أحرأشنا

ونحن الآن كما لو كان ضباب الحيرة قد توغل فينا

ويحدون جميعاً وحيدون وقد أحاطت بنا أطباقك الميتة.

الجبين على زجاج النافذة،

نظّل بنا لوم ساهرين على هذا الأس الجديد

ليس هو الموت من سيطرنا أرضاً، لأنك توجدين

فإن رجاءنا أو هناك توجد لتحيّا فيك كل وجودها

حتى تكسوك تماماً مثلاً يكسوك أملنا بالشمس من بعيد

ففي مكان ما

أشد المروج خضرة تمتد وراء ضحكك للشمس

قائلة لها بقة أننا سنلتقي مرة أخرى

لا... إنه ليس الموت من سوف تلقاه

بل أصغر قطرة من مطر الخريف

عاطفة مبهمة

رائحة الأرض الرطبة في أرواحنا التي ترهق كلما نأت

بعيدا

فإذا لم تكن يدك في أيدينا

وإذا لم يكن دمنّا في شرايين أحلامنا

والضوء في السهائم الطاهرة

والموسيقى في أعماقنا غير مرئية أيتها السيدة الحزينة

أيتها الأشياء العابرة التي ما تزال تشدّن الى هذه الأرض

إنها الريح المضبية الساعة الخريفية الفراق

الذي يظهر حيناً يهبط الليل ليفصلنا عن الور

خلف مربع النافذة التي تحدى في التعاسة

تلك التي لا ترى شيئاً

لأنها قد أصبحت موسيقى خفية شعلة في الموقد

رنيّنا هائلاً للساعة الكبيرة على الحائط

لأنها قد أصبحت بالفعل

قصيدة شعر يتلوه شعر آخر

صوتا يتوافق مع مطر دموع كلمات

كلمات لا تشبه كل الكلمات الأخرى، ولكن حتى هذه

الكلمات لها وجهة واحدة: أنت!

أغنية الى سانتوريني

أنت انبثقت من أحشاء الرعد

ترنجفيس في قلب السحب الدامعة

حجراً صلباً، متشظياً جلموداً

أنت أردت أن تكون الشمس شاهدك الأول

لعلكم معا تواجهان الإشعاع الخطر

لعلكم تبحران الى عرض البحر مع صدى يحمل الصليب

بحر جيش عبيد

أنت رفعت نهداً من الحجر

مبرقشاً بأعاس ريح الجنوب

لعل الفرح يحفر مسالكه هناك

لعل الأمل يشق سبله هناك

بالنار بالالاف بالدخان

بالكلمات التي تحاول اختداع الأبد

أنت منحت صوت النهار مولده

أنت رفعت عالياً

فوق دوائر الهواء الخضراء الوردية

الأجراس التي تفرعها الذكرى الجبلية

تقية للطيور في ضوء منتصف أغسطس

بين الصخب، بين هدير الزيد

من طقوس العشاء الرباني في النوم

حين كال الليل يطوف بين وحشة النجوم

باحثاً عن صليب معمودة المحر

أنت أحسست بفرح الولادة

طفرت أولى طفراتك الى العالم

وليدة الأرجوان، شاخصة من البحر

أرسلت بعيدا بعد الأفاق السحيقة
البركة التي انتشرت بأرق البحر
لعلها ترجل شعر الفجرية الخامسة
ملكة الأجنته والرفقة الأجيية
أنت وجدت بالكلمات التي تحاول تحويل الأبد
بالنار باللافا بالدخان
المسارات العظمى لمصيرك
الآن تنبسط العدالة أمامك
جبال سوداء تطفو في بهرة الضوء
المطامح تعد فوهات براكينها
في قلب الأرض المعذبة
وأرض جديدة تهيب نفسها بكده الأمل
لعلها تنطلق بعيدا مع النور والرياحات
فوق صبح مغمم ببوارق الألوان،
السلالة التي تبتعث أحلاما
السلالة التي تغني بين ذراعي الشمس
أيتها العذراء، يا ذروة الغضب
أبها الهيكل العريان الطافر من البحر
افتحي بوابات الانسان المضيفة
لعل كل الأرض تستاف فاعم العاقبة
التي أن أن يرعمها الوجدان في ألوانها الألف
مرفرفة في الساء الوسيعة
وقد أذنت الحرية بالاندفاع من كل اتجاه.
في عريف الريح، يرق
ذلك الجمال الجديد، والأبدى
حينما تشرق شمس الساعة الثالثة غالبا
كلية الزرقة، عازقة على هارمونيكها الخليقة.

مساة الصخور

على شفتيك طعم العاصفة - ولكن أين كنت تتجولين
طوال النهار مع الحلم الصعب من الحجر والبحر
ريح في عنفوان النسر جردت التلال وعرتها
جردت اشبهاءك حتى العظم
وتعلقت حدقتنا عينيك بصوجلان الوهم
ونقشت الذكرى بطفافات الزبد!
أين ولي ذلك المنحدر الأليف لسبتيمر الطفولة

حيث لعبت فوق الأرض الحمراء، محدقة الى أسفل
الى تجمعات النبات الأخرجات
في الزوايا حيث ترك أصدقاؤك أغيارا من نبات حصى البان
ولكن أين كنت تتجولين
طوال الليل مع الحلم الصعب من الحجر والبحر
وددت لو أمرتك أن تحفظي آثار من جميع الأيام
المضيئة في المياه العارية
لتستلقي على ظهورك مبهجة بفجر جميع الأشياء
أو لتجولي ثانية في برار من الأصفر
وعلى صدرك حلية من الضوء يا بطله بحر الإيامب
على شفتيك طعم العاصفة
ولك رداء قان كالدم
متغلغل في ذهب الصيف
وعبر أزهار البانست - ولكن أين كنت تتجولين
هابطة الى شواطئ البحر، الخلدان ذات الحصى
حيث وجدت عشب البحر مالحا باردا
ولكن عاطفة الانسان الراجعة ما تزال أعمق
وفتحت ذراعيك مندهشة، منادية باسمها
غائصة الى صفاء عمق البحر بخفة
حيث يومض قنديل بحرك
أنصتي، «الكلمة» قلدة من الدهر
والزمن نحات محبول لتماثيل البشر
والشمس واقفة فوقه، وحش أمل
وأنت، أشد اقترابا، تعانقين صيبا
يطعم العاصفة المرير على شفتيك.
لعلك لا تؤملين بعد في صيف آخر، يا زرقاء البحر حتى العظم
فقد تحول الأنهار مجاريها
لتحملك ثانية الى منابعها
عساك تقبلين ثانية أشجار كرز أخرى
أو تعتلين صهوات خيول الريح الشمالية الغربية.
قائمة أنت على الصخر بلا أمس أو غد،
فوق مهالك الصخر، معتمة بقبعة العاصفة
سوف تقولين وداعا لسرك الملفز.



الموسيقى التقليدية العمانية

- أستاذة: نادية الكندي فيكتور، معلمة الموسيقى.
- ١٥٠٠ معلم من المعلمين الذين تلقوا التعليم في أكاديمية الموسيقى في الكويت.
- كتب في إصدارات الموسيقى في الكويت مركز عمان للموسيقى التقليدية.

اعداد : رفيعة الطالعي

وتصنيف الوثائق والمذونات الاجتماعية الحية، وأظهرت هذه الدراسات طاقة الشعب على الإنتاج وذوقه في الاختيار والأداء.

وتتم الفنون الشعبية بمرحلة جديدة إذ أن ما حدث في المجتمع من تطور وطفرة تكنولوجية أدى إلى تواصل والتقاء المجتمعات والقوميات بوسائل النقل والاعلام في مجالات الفن والفكر، فتداخلت أنماط الفنون وأشكالها ووظائفها.

ومستقبل الفنون التقليدية أو الشعبية هو مستقبل الشعب الذي يعيش حاضره الذي هو تطور متواصل لماضيه الطويل.

وهنا تبرز قيمة الفولكلور الذي يستوعب ذلك الفن الشعبي أو التقليدي بإعتباره محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة من أقدم العصور والمسايرة لتاريخ الشعب على طوله وتنوع مظاهر حضارته.

عندما انشئ مركز عُمان للموسيقى التقليدية عام ١٩٨٣م كانت له أهداف واضحة ومحددة لعل أهمها هو الحفاظ على الموروث الفني من غناء ورقص تقليدي وذلك من خلال حصصها أولا وبالتالي تسجيلها، ومنها نشر الوعي الموسيقي من خلال وسائل الاعلام المتاحة ، واستقبال العلماء والباحثين والمهتمين بدراسة الفنون التقليدية العمانية ، والعمل على تدريب كفاءات وطنية لتتاهل للعمل في هذا المجال.. ومن أجل استقصاء نتيجة

الفولكلور هو المصطلح المرادف لعبارة الفنون الشعبية أو التقليدية التي كثيرا ما نستخدمها دون وعي لمعناها الواسع، فالفولكلور أو الماثور الشعبي هو تلك المعرفة الشعبية أو ذلك التعبير الشعبي بجميع وسائل الاتصال، وهو يشمل العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة التي تنظم المجتمع وتساير أحداثه وطقوسه من زواج وولادة ووفاء، وهي تصدر عن وجدان جماعي في العلاقات الانسانية مثل التقاليد التي تبقى في المدينة مع أنها استجابة لنظم اجتماعية قبلية أو ريفية.

واستنادا إلى بحث (الموسيقى الشعبية بين الاصالة والتطور) لـ: عبدالمعيد يونس يران الفولكلور يقوم على تداخل الوظائف الثقافية والاجتماعية والوسائط جميعا كالتعلم والتعبير، ويستهدف كل القيم الانسانية .. إنه يستهدف قيم الحق والمعرفة والجمال والمنفعة.

وأهم وسائل التعبير هي اللغة، واللغة في معناها الأشمل هي الكلام والعلامات والاشارات والحركات والايقاع وتشكيل المادة ويؤكد البحث أن العبقريّة الشعبية إلى جانب احتفاظها بكثير من الادب الشعبي وتطويرها له فإنها تضيف إليه دائما استجابة لنزعة الوجدان الجماعي على التعبير كلما حفزته الحياة والأحداث.

كان الجمهور يمثل الشعب من الناحية النفسية والجماعية وكانت المناسبات والاعياد هي الحوافز المباشرة على غلبة الوظائف الحيوية والاجتماعية فقد كان الأمر يجمع بين الابداع

والأداء

والتفوق
والثقفي ومن
الملاحظ أن
الدارسين
يهتمون في
الوطن العربي
وفي السلطنة
بـالتراث
الشعبي أو
الفنون
الشعبية،
وقاموا بجهود
في الدراسة
الواقعية التي
اعتمدت على
التسجيل
بـالصوت
والصورة



وصحائف
بيانات عن
أشخاص، أو
معلومات حول
أشعار أو
رقصات
تقليدية.

وحول أهم
انجازات المركز
منذ انشائه قال
مدير المركز
بالانابة جمعة
بن خميس
الشبيدي بأن
الدوة الدولية
التي أقيمت في
مسقط ما بين
الخامس
والسادس عشر



من أكتوبر عام ١٩٨٥ كانت حدثاً مهماً في تاريخ المركز حيث
القي فيها أكثر من ٢٨ بحثاً عن الموسيقى التقليدية العمانية،
وقد حضرها باحثون من مختلف بلاد العالم من المهتمين
بالموسيقى التقليدية أو من علماء موسيقى الأجناس.

إلا أن الانجاز الأكبر - كما يوضح مدير المركز بالانابة -
هو هذه الثروة التي يحويها المركز في مكتبته من أشرطة
ووثائق وكتب. ولكن أهم هذه الانجازات على الإطلاق هو أن
المركز بصدد الانتهاء من انشاء الأرشيف الوطني للموسيقى
التقليدية العمانية كأول أرشيف موثق على المستوى الخليجي،
وبذلك يكون مركز عُمان للموسيقى التقليدية قد قطع شوطاً
كبيراً في عملية التوثيق، وكما يؤكد جمعة الشبيدي أن أهم
مراحل التوثيق قد تم انجازها.

وتجدر الإشارة بأن المركز لم يحصر فقط اهتمامه
بالموسيقى التقليدية وحدها بل امتدت نشاطاته إلى الحرف
التقليدية فقد كانت للفريق العامل بالمركز جولات ميدانية لجمع
أفلام توثيقية في معظم مناطق السلطنة وذلك بهدف تغطية
جميع الحرف التقليدية، ولم تبق سوى أجزاء من منطقة مسقط
ومنطقة الباطنة والمنطقة الوسطى - بالإضافة إلى جولات
ميدانية لتسجيل الشعر المغني حيث تم حصر جميع مناطق
السلطنة وتوثيق معظم الشعر الذي يغني في الرقصات.

ويتعاون المركز مع عدة جهات من أجل نشر الوعي
الموسيقي والفناني وذلك مثل التلفزيون حيث يتم التعاون في

ثلاثة عشر عاماً من العمل. ومقارنة بين الأهداف والنتائج كان
للمجلة هذا التحقيق حول انجازات ومشاركات مركز عُمان
للموسيقى التقليدية.

يتكون المركز من أربع مكتبات متخصصة هي:

أولاً: مكتبة تسجيلات الفيديو وتحتوي على ٦٠٠ شريط
بعضها (يومياتك) مدتها عشرون دقيقة، وبعضها الأحداث نوعاً
وجودة (SP) والتي تتميز ببقيائها فترة زمنية أطول دون
تعرضها للتلف. وهذا ساعد في نقل مواد من أشرطة قديمة إلى
الأشرطة الجديدة وذلك لحفظها وصونها.

ثانياً: مكتبة الصوت والتي تتمثل في عدد من أنواع الأشرطة
مثل: الربيل والكاسيت، والميكروكاسيت واللدات وهو يعتبر أفضل
أنواع الأشرطة السمعية.

ثالثاً: مكتبة الصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة، يبلغ
عدد الصور فيها حوالي ٣٥ ألف صورة، وأكثر من ألفي
شريحة.

ويوجد بالمركز فريق دائم يقوم بالتصوير منذ عام
١٩٨٤م.

رابعاً: مكتبة الوثائق والمخطوطات، وهي تحتوي على
المسودات أو المذونات التي أمكن الحصول عليها والتي تمت
طباعتها والاحتفاظ بها كوثيقة مثل: النصوص الغنائية،



عدة صور مثل التصوير حيث يستعين المركز بفريق تصوير من التليفزيون ، كما يكسسن للتليفزيون أن يبث البرامج التي يسجلها المركز. فضلا عن وجود معرض دائم في جامعة السلطان قابوس يعرض آلات موسيقية وصورا فوتوغرافية.

كسانست
لر كـنـ عـمان

بإلقاء البحوث والمحاضرات. وعضو بالمركز الدولي للموسيقى التقليدية والمجمع العربي للموسيقى، كما يدعى المركز من جهات أخرى ومشاركات مختلفة مثل الندوة التي عقدت في زنجبار بالتعاون مع اليونسكو والمجلس الدولي للموسيقى وكانت الندوة حول (أثر العرب والشرق على الموسيقى والرقص في أفريقيا) حيث شارك المركز ببحث عن أنماط المركز وتعرض لشرح علاقات عُمان بزنجبار وتأثيرها على الحياة والموسيقى. وأشار أخيرا جمعة الشهدي مدير مركز عُمان للموسيقى التقليدية بالانابة إلى أن المركز في خطته المستقبلية يطمح في إجراء المزيد من الجولات الميدانية وإكمال الأرشيف الوطني، وعمل برامج تليفزيونية جديدة.

ولمزيد من التفاصيل حول المركز ونشاطاته وإصداراتته تحدثنا إلى مستشار مركز عُمان للموسيقى التقليدية الدكتور عصام الملاح أستاذ علم موسيقى الشعوب بجامعة ميونخ والذي أصدر عدة كتب باللغات العربية والإنجليزية والألمانية. آخر إصدار له كتيب مع أسطوانة CD بعنوان «موسيقى حضارة عريقة، سلطنة عُمان بالألمانية عام ١٩٩٤.

في بداية حديثة أكد الدكتور عصام الملاح على أهمية توضيح المراحل التي يمر بها المركز منذ التأسيس حيث مر المركز بمرحلة التجميع كمرحلة أولى خلال عامي ١٩٨٣ - ١٩٨٤ ومنها كانت نقطة الانطلاق عندما تأسس المركز ذاته.

المرحلة الثانية هي المرحلة التي يمر بها المركز الآن وهي

للموسيقى التقليدية منذ عام ١٩٨٩ عدة إصدارات هامة لعل أهمها وأولها هو معجم موسيقى عُمان التقليدية لـ د. يوسف شوقي، صدر باللغة العربية وترجم إلى الإنجليزية وتم توزيعه على المكتبات.

وهناك كتاب (من فنون عمان التقليدية) والكتاب من ثلاثة أجزاء الأول يحوي نبذة مختصرة عن المركز، والثاني حول الندوة الدولية عام ١٩٨٥ م، والجزء الأخير عن أنماط الموسيقى التقليدية في عُمان.

علاوة على ذلك يصدر المركز السلسلة العملية الأولى المسماة «مطبوعات مركز عُمان للموسيقى التقليدية» والتي صدر منها حتى الآن ثلاثة أعداد وهي تحمل حصاد وبحوث ندوة عام ١٩٨٥.

يقوم بالبحوث التي يصدرها المركز إما أعضاء المركز أو باحثون مهتمون بالموسيقى التقليدية كطلبة جامعة السلطان قابوس.

حيث تتم في المركز مراجعتها وتنقيحها ومن ثم طباعتها. أحيانا يتم إبلاغ الباحث بأن المركز بحاجة إلى البحث في مادة معينة وبالتالي فإن الباحث يعمل تحت إشراف المركز.

ومن الجدير ذكره أن مركز عُمان للموسيقى التقليدية عضو في الجمعية الدولية للأرشيف الصوتي، وشارك المركز سنوياً في حضور مؤتمرات واجتماعات الجمعية كما يساهم

التعريف وهو له عدة قنوات منها القنوات الاعلامية كالصحف والاذاعة والتلفزيون ، ومنها القنوات العلمية والتي من خلالها تؤكد الوجهة العلمية للمركز، ولحدوث ذلك كان لابد من قيام علاقات مع مراكز علمية عالمية، وقد تحقق هذا منذ البداية فهناك اتصال دائم بين المركز وبعض جامعات أوروبا والولايات المتحدة، وذلك من خلال إلقاء محاضرات أو تدريسي فصول كاملة بصفة تأكيدية عن الموسيقى العمانيّة في جامعات مثل جامعة بيرين وإيلزابيث في بيرلين ومانسبروك بالنمسا، وكاليفورنيا ولوس أنجلوس.

ويعمل المركز على تأكيد هذه المرحلة من خلال إعداد برامج إذاعية إعلامية وعلمية معا، وإصدار كتب فردية والسلسلة العلمية المسماة «مطبوعات عُمان للموسيقى التقليدية»، العدد الرابع من السلسلة تحت الطبع، والخامس سيصدر في أبريل من هذا العام والعدد السادس في نهايته.

هذه السلسلة تعتبر أول سلسلة علمية عربية تعالج الموسيقى التقليدية العربية عامة، والعمانية خاصة، ما تتميز به هذه السلسلة هو صدورهما باللغتين العربية والانجليزية ، وهي ليست دورية وإنما تظهر في شكلين: الأول كتجميع المجلات لعدة مؤلفين، وتظهر في كتاب واحد باللغتين، والثاني: كتاب يعالج موضوعا واحدا، ويظهر في نسختين مختلفتين إحداهما باللغة العربية والأخرى بالانجليزية. ويصدر عن المركز ليس فقط المطبوعات، وإنما الاسطوانات فقد ظهرت اسطوانة عن عُمان ضمن سلسلة اسطوانات اليونيسكو، وأصدر المركز اسطوانتين من ٨٤ صفحة بثلاث لغات: العربية والانجليزية والالمانية وهما تحويان معلومات عامة عن السلطنة ومناخها وموسيقاها التقليدية.

يصدر المركز في أبريل القادم كتاب (الموسيقى العمانيّة التقليدية وعلم الموسيقى)، وهو من جزءين الأول في ٣٤٤ صفحة والثاني في ١٣٦ صفحة، مرفق به شريط فيديو مدته ٩٩ دقيقة، وذلك لتأكيد وشرح المعلومات الواردة في الكتاب، كتصنيف الآلات وشرح الرقصات والاقامعات وكل الفنون المعروفة في السلطنة يشملا الكتاب. وهو كتاب ذو قيمة علمية كبيرة لأنه يبحث في مشكلة مهمة في الموسيقى العربية وهي التدوين منذ أقدم عصور الموسيقى وحتى الآن، مرفق بالكتاب أيضا اسطوانتان.

من نشاطات مركز عُمان للموسيقى التقليدية حضور المؤتمرات والندوات العالمية بشكل دائم ومستمر، وتعتبر السلطنة هي الدولة العربية الوحيدة التي تساهم بهذا الشكل

المؤثر في هذا المجال، وهذا الذي أكسبها ثقة العالم حيث استعدت المجلس الدولي للأرشفة الصوتية والمرشدة اجتماعها القادم في مسقط وذلك في الفترة من ٤ - ٦ أكتوبر من هذا العام، وهذا الاجتماع الأول الذي يعقد في دولة عربية ومن المنتظر حضور حوالي ١٥٠ عضوا.

المرحلة الثالثة هي مرحلة التوثيق وحفظ المواد على أحدث الوسائل التقنية المتاحة، وذلك أولا عن طريق الارشفة ، وثانيا حفظ وتسجيل المواد على أحدث أنواع الاشرطة.

ويقوم المركز حاليا بإعداد بنك للمعلومات وليس مجرد أرشيف حصري ومن أجل تسهيل العمل الأكاديمي فإن هذا النظام سيتوافر في الكمبيوتر باللغتين العربية والانجليزية.

في طور الاعداد لبرنامج تليفزيوني، من المتوقع أن يعرضه تليفزيون سلطنة عمان في منتصف العام بعنوان (نظرة علمية للموسيقى العمانيّة) وسيقوم معد ومقدم البرنامج الدكتور عصام الملاح بتقديم وشرح الفنون العمانيّة بأسلوب علمي دقيق، كما سيعرض الى عقد مقارنات من حيث شكل الرقصات وأيقاعاتها واختلافها بين مناطق السلطنة وفي شهر أبريل المقبل يصدر للدكتور الملاح كتاب بعنوان (دور المرأة في الحياة الموسيقية العمانيّة).

يواجه مركز عُمان للموسيقى التقليدية كأي مركز علمي صعوبات في أداء بعض المهام كأسلوب الارشفة وذلك لأنه يركز على برامج موجودة وإنما يجب خلق أسلوب جديد يتكيف مع الأهداف والمواد الموجودة بالمركز.

من الصعوبات أيضا عملية جمع المواد للموسيقية إذ أن بعض الممارسين لهذه الفنون لا يدركون أهمية المركز والحصول على معلومات ولهذا فهم يرفضون التعاون بالشكل المطلوب.

ويؤكد الدكتور عصام الملاح أن مركز عُمان للموسيقى التقليدية يساهم في بناء التفكير العلمي الموسيقي في السلطنة، وأنه يملك الكفاءة لإثبات ذلك علميا وإعلاميا داخل وخارج السلطنة.

ورغم ذلك فإن ما تجمع في المركز من مدونات وأشرطة وأقلام وإصدارات هو ثروة تستحق مبنى أوسع معدا لحفظ وحماية هذه المواد من التلف.



مكتبة السالمي

العقد الثمين في روض البيان

خمســة آلاف كتاب تحويها المكتبة
منها خمسمائة مخطوطة

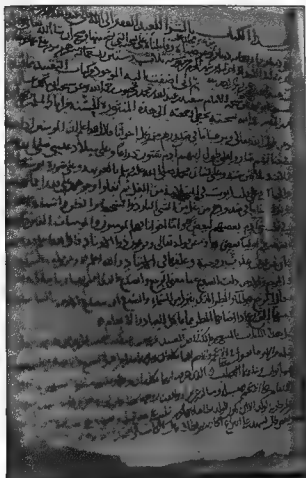


مخطوطة قديمة للقرآن الكريم من محتويات المكتبة

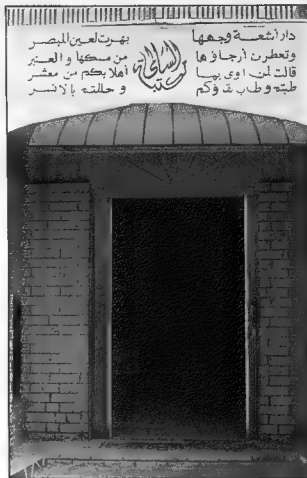
وتجميعها ، أثناء ترحاله الدائم الى عودته الأخيرة الى عُمان
عام ١٩٧٠م.

حينها نقل (الشبية) المكتبة من بيت الطين الكائن
بالظاهر الى القنبر من ولاية بديه حيث تقع حالياً في جزء
ملحق ببيت العائلة ، وهو جزء غير صغير، يتسع لعدد كبير
من الزائرين والباحثين والقارئين.

تأسست مكتبة السالمي في موقعها وشكلها الحالي عام
١٩٨١م، ولكنها أقدم في تاريخها من هذا بكثير، فقد بدأ
علامة نور الدين السالمي بتجميع الكتب منذ إقامته في
لظاهر من ولاية بديه بالمنطقة الشرقية ، وكانت كلها كتباً في
لغة والفقه والتاريخ ومخطوطات لفقهاء وعلماء أباضيين ،
م وأصل ابنه أبو بشر محمد عبدالله (الشبية) شراء الكتب



صفحة من إحدى المخطوطات القديمة التي تحتويها المكتبة



الباب الرئيسي للمكتبة

التقدير لامي عبدالله بن محمد السالمي وهو أقدم مخطوطة توجد بالمكتبة، بالإضافة الى مخطوطة روض البيان والرد على من ادعى قدم القرآن التي قام بتحقيقها حفيده عبدالله بن سليمان بن محمد بن نور الدين السالمي، ومخطوطة بذل المجهود في أحكام النصارى واليهود والتي قام بتحقيقها نفس الحفيد.

كما حقق عبدالستار أبوغدة مخطوطة جوابات السالمي، وحقق الشيخ سالم بن حمد الجارشي مخطوطة العقد الثمين، وايضاح البيان وتطبع هذه الكتب على نفقة خاصة، اذ يجتمع أفراد العائلة ويجمعون تبرعات للحفاظ على ثروتهم الهائلة التي تركها لهم جدهم العظيم نور الدين السالمي.

من الكتب التي تمت طباعتها على نفقة المكتبة، شرح الجامع الصحيح للإمام الربيع، وتحفة الاعيان في سيرة أهل عمان، وشرح طلعة الشمس. ومعظم كتب السالمي توجد بالمكتبة كتب ذات طباعة قديمة ترجع الى

تتكون مكتبة السالمي من جزئين أساسيين الأول هو القاعة الامامية وهي أول ما يصادفك عندما تدخل وأول ما يشدك فيها هو سقفها العالي فكانك ترفع رأسك للسماه وشكلها الدائري المفروش بالسجاد، ولا تجد كرسيًا واحدًا في القاعة الامامية وإنما تجلس على الأرض متكئا على وسائد مريحة وأنيقة. خطواتك التالية تصلك بقاعة الكتب وهي دائرة أخرى يلتقي في خط تماس يتيح للقائتين الاحتفاظ بدائرتيها كاملتين، يتوسط قاعة الكتب عمود دائري ينتهي على شكل طاولة مستديرة تحيطها كراسي وذلك لضرورة الكتابة والبحث وأنت تتوسط المكتبة في المركز تماما تحيطك وتلفك الكتب داخلها فهي من أسماك ومن خلفك وبين يديك، هناك تشعر بالتواصل والتجذر تقرأ تاريخك وقريبه وبعيده تنشم رائحة الالفة والحميمية وكأنك في أرضك الحلم، المزدحمة بالكتب قديمها وحديثها.

تحتوي المكتبة على ٥ آلاف كتاب منها خمسمائة مخطوطة، ومنها مخطوطات نادرة لا توجد إلا فيها كتابات

لا يمكن للباحث استعارة أي من كتب أو مخطوطات المكتبة وذلك حفاظاً عليها ولأن التصوير العادي يضر بالمخطوطات ولكن للباحث أن يمسك ما شاء له من وقت بين الليل والنهار ولتسهيل العمل الأكاديمي والبحث فإن المكتبة منظمة ومفهرسة حسب تصنيف العشري.

بقي القول أن المكتبة جهد رائع مستمر بعودة كثيرة هي أحلام ستحقق بتزويد المكتبة بالكتب وتحقيق ما تبقى من مخطوطات وطباعتها، وإعادة طباعة كتب أخرى وتوزيعها وإن جهداً كهذا يستحق دعماً قوياً من قبل جميع المهتمين بحفظ تراثنا وتشجيعاً لأجيالنا القادمة على القراءة والبحث المرتكزين على تاريخ وثقافة عميقين.

والقول بأن مكتبة السالمي ما هي إلا مثال على المكتبات الخاصة التي تدل على أن العالم العماني منذ ذلك الزمن يدرك ويعي أن رؤيته لا تكتمل إلا بتمحيص وبحث دقيقين

صدورها الأول، ولذلك فإن أنواع الكتب تختلف من حيث جدتها وقدمها، وموضوعها وشكلها.

تتعاون المكتبة مع بعض المكتبات داخل السلطنة من أجل طباعة الكتب وتوزيعها داخل وخارج البلاد كمكتبة الاستقامة التي طبعت عدداً من كتب الإمام السالمي مثل تلقين الصبيان والعقد الثمين وطلعة الشمس.

الجديد هو أن مكتبة السالمي تسعى إلى شراء مخطوطات جديدة لمؤلفين وفقهاء عمانيين لضمها للمكتبة أو من أجل تحقيقها وطباعتها وبالتالي نشرها.

توجد أوجه تعاون بين المكتبة ووزارة التراث القومي والثقافة، حيث تقوم الوزارة بتقديم وسائل لحفظ وصيانة المخطوطات من الأندثار والتلف، وتقوم المكتبة بتزويد مكتبة الوزارة بصور لبعض المخطوطات التي لا تملكها الوزارة، وهكذا فإن هذا التعاون المثمر يشري ليس فقط



جانب من مقتنيات المكتبة

مما يتطلب الحصول على الكثير من المراجع والمساند والأخذ بالرد. وكما ذكرنا فإن المكتبة ما هي إلا مثال على المكتبات الخاصة التي توجد بالسلطنة عدد منها ليس بالقليل ومعظمها يحوي كتباً ومخطوطات نادرة غاية في الأهمية.

الجانبين المعنيين وإنما كل من له علاقة بالبحث والثقافة.

تستقبل المكتبة زواراً كثيرين من طلبة المدارس والجامعة من أساتذة ومهتمين، وباحثين من خارج السلطنة، وعدد الباحثين لا يقل بل يزيد بقدر الاهتمام المتنامي بالثقافة العمانية المعاصرة بين أدب وفقه وتاريخ.



حوار مع الباحث
سعد الجادر
حول كتابه
« كنوز »

أجرى الحوار: فراس عبد الحميد *

- أثار المصوغات الفضية في الفن الإسلامي
- الاستفادة من التراث الصياغي المهمل في بلداننا الإسلامية
- مخاطبة الغرب عبر الفن المعبر عن ثقافة الشعوب والأقوام الإسلامية وتراثها

وحتى عصرنا الحاضر ، مستعرضا نماذج عديدة من الاختام والاسلحة والاولاتي وادوات الزينة والصحاف وغيرها، وكلها تعكس خيرات وتقنيات متعددة تمتد من المالاوي وماليزيا الى المغرب العربي، ولتختلف المراحل التاريخية والعصور التي عرفتها الحضارة العربية الاسلامية

الكتاب الذي ألفه د. سعد الجادر. الفنان والباحث العراقي المقيم في الرباط ، يحمل عنوان «الكنوز» وصدر باللغتين الفرنسية والانجليزية، متضمنا في الاساس بحثا اكااديميا لا يقف عند موضوع الصياغة الخاصة بالفضة الاسلامية فحسب، بل يتعداه الى الوظائف الاجتماعية والاقتصادية

صدر في المغرب مؤخرا ، عن مؤسسة «لاد» العالمية في الدار البيضاء. كتاب فريد في التعريف بأحد صنوف الفن الاسلامي ، ويتعلق الامر بفنون صياغة الفضة الاسلامية وما تتضمنها من مهارات يدوية تنقلوت بين الزخرفة الفنية المستمدة من عناصر متعددة ، وبين دقة الصنعة وجمالها. كما يتطرق الكتاب بفصوله الستة ، الى مختلف المراحل التي مرت بها عملية الصياغة الاسلامية لمعدن الفضة ، ابتداء من العصور الجاهلية قبل الاسلام

* صحفي وكاتب عراقي مقيم في المغرب.

في مجال اختصاصي: التخطيط الاقليمي وتخطيط المدن ، في عدة بلدان اوروبية وعربية- وفي عام ١٩٧٩ اضطررتني ظروف العمل في بلد عربي الى مغادرته ، فطلعت في بادئ الامر لم تتوافر في فيه سبل متابعة العمل في اختصاصي. وخلال فترة تكويني كمخطط للمدن ، وبعدها كممارس للمهنة ، وهو اختصاص ذو علاقة مباشرة بكل الفنون، كنت اطالع على مختلف الاديبيات الخاصة بالفنون الاسلامية ، وازور المتاحف المحلية والعالمية، ولغت انتباهي الفراغ القائم تقريبا في حقل فنون الصياغة ، بينما كنت خلال زياراتي للاقليم الاسلامي ، كما في ليبيا والجزائر وابوتليبي ، وخاصة مناطقها القروية واسواقها الاسبوعية، لاحظ ثراء البيئة بالفنسة، وبالذات الحلي والخناجر والمصاحف ، وكانت اسواق «العتيق» العالمية ، كما في لندن وباريس وفراانكفورت تقدم للمصنوعات الفنية الاسلامية لبيعها بأسعار زهيدة ، لفترة الطل عليها ، اذ كان معظمها ، في الستينات والسبعينات ، يذهب لسلاذابة. وهكذا بدأت بتكوين مجموعتي الخاصة ، ففي الوقت الذي كانت فيه اول قطعة مصممة اقتنيها لنفسي عام ١٩٥٨ ، صرت اتلقي هدايا فنية من الصلابة ، وخاصة من اخي خالد رحمه الله- الذي افادني كثيرا في توجيه هوايتي وعصما ، وخاصة في مراحلها الاولى

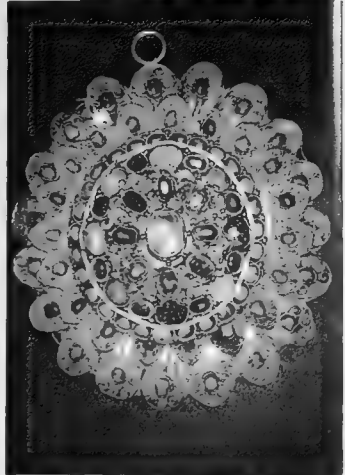
وتدرجيا .. كان رصيدي مجموعتي من التصف الصياغية الاسلامية ينمو ويتزايد ، واصبحت المجموعة نفسها مدرسة اخرى اتعلم من تنوع وتراء نماذجها وزخارفها ولقائعاتها ، وازدحت الاسواق والمزادات الاسلامية والعالمية المجال الاساسي الذي اقتني منه ما اراه مغيبا وجميلا ، كما أصبحت لدي علاقات واسعة مع الصائغة وباعة الفنسة. فكانت اتعلم منهم «أسرار المهنة» ، وكان إصدار كتابي الاول «الفنسة العربية والاسلامية» بلندن والمحرض الاول الذي اقمته لفنسية من مجموعتي في لشبونة عام ١٩٨١ محطة رئيسية ، ونقطة تحول نوعية في تطوير هوايتي سواء بالنسبة لجمع التحف الفنية أم لدراستها وعرضها.

هكذا كانت محصلة العوامل الموضوعية والذاتية المتقدمة ان اتجهت متفورا للعمل في حقل فنون صياغة الفنسة الاسلامية. فقد تطورت هوايتي الى عشق ، وهناك فراغ لا يزال كبيرا في هذا المجال الذي تخف فيه الضغوط والظروف الاستثنائية الصعبة التي تمارس على المجالات الاخرى والمشتغلين فيها.

○ إهمالهم وسليبتنا

س: ذكرت ان هناك إفراغا كبيرا في مجال البحث في فنون الصياغة الاسلامية ، فما هي - في رأيك - اسباب ونتائج ذلك الهمال؟
ج: ان الاثلاث المادية ، كالعامة والتحف المنسولة ، خير دليل على منهج ومستوى اية حضارة من بها التراث الانسانية. وبالنسبة لدراسة التراث المادي الاسلامي فقد انصب اهتمام المتخصصين ومؤرخي الفن اساسا على العمارة . ثم توسع هذا الاهتمام تدريجيا ليشمل - بهذا القدر او ذاك - الفنون الزخرفية . لكن الصياغة ظلت في الظل الى حد كبير على الرغم من انها حلية الحضارات الانسانية وزينتها ، واحد الادلة لثقافتها ورفعتها. وقد ساهمت في ذلك عدة عوامل منها عدم الاكتراف بقنوس الصياغة ، وفرة ما ورد عنها في المخطوطات وكتب التراث الاسلامي. وفرة ما سلم من تحف صياغية اثرية . وقلة الباحثين المسلمين في هذا الموضوع ، وقلة ما كتبه عن الصياغة خلال القرن الماضي. كل هذا وغيره لم يسمح بتكوين افكار واضحة عن طبيعة تطور اساليب الصياغة الاسلامية وسماكتها في الزمان والمكان - ومن ثم تبرز أهمية الاهتمام بفنون الصياغة الاسلامية وسد بعض جوانب الفراغ عبر ابراز اصالتها وتقديم اصولها الحقيقية.

الغريب ان الفن الاسلامي ، وهو ابرز القبايل والاقوام والشعوب



معلقة عثمانية من الفنسة الذهبية مطعمة بالفضة والبرونز والياقوت واحجار شميثة اخرى.

لهذا الفن الجميل والراقي في مختلف انحاء البلاد الاسلامية ، كما يضم الكتاب ٢٢٥ صورة ملونة لخصومات قطعة فنية منتخبة من المجموعة الخاصة للمؤلف. وللتعرف على مادة الكتاب وخلفيات الموضوع اجرينا هذا الحوار مع الفنان سعد الجادر

الحوار :

○ مراحل التكوين

س: كيف تبلور اتجاهك للعمل في فنون الصياغة الاسلامية ، خاصة وانك متخصص في مجال الهندسة المعمارية كما نعرف؟
ج: لقد نشأت في عائلة كان من افرادها احسي واساتذتي الكبير خالد الجادر فنانا بارزا ، ولعدد من افرادها الآخرين علاقة مباشرة بالفن ، مما جعلني - وانا اصغر الاخوة - اميل الى التناثر والاختار من مصادر بيئة الدار ، وكان في ميل شديد الى الفنسة منذ الصغر ، ولا ازال انتكر حتى الان صحاف الفنية التي كانت مستخدمة في دارنا - الى جانب ما يتزين به افراد العائلة من مصاغ. واذكر ان والذي كان يستخدم الفنسة ، فالي جانب خاتمه ، كانت ساعته وسلسلتها من الفنسة ، كما ان راس نوجيله كان من الفنسة ايضا بعد تخرجي في معهد موسكو للهندسة المعمارية ، عملت منذ ذلك الحين

الإسلامية. فالمر لا غير المسلمين اهتماما بالغا، نظريا وتاريخيا وثريا، فكتب بعضهم منصفاً ومقراً بالصورة المبكرة للفن الإسلامي والمجاليات الفنية التي تجسدها التحف الإسلامية، ووقف آخرون مشككين أحيانا كثيرة في القيمة الإبداعية للفن الإسلامي وسموه الجمالي وفردية موارثه، فتفاضوا بين مبكرات المسلمين وبورهم في صرح الحضارة الانسانية وتأثيرهم في الغرب. أما نحن فنرى الفن الإسلامي، فلم نلتفت اليه بالقدر الذي يستحق بول نعمه الاستقام اللازم ولم نوظفه لخدمة أهدافنا التنشوية، ولا لنشر الدعوة الإسلامية، وادى موقفنا السلبي هذا إلى توسع الغرب في دراسة التحف المزخرفة الإسلامية، خاصة وأن متاحفهم تضم حشدا ضخما من أفضل تحفنا أضعفت مجالاً للإعلام السينمائي والتلفزيوني والبرامج المتوفرة، وأصبح في الغرب جامعون للتحف الإسلامية، ونشأت فيه عشرات المزارات السنوية التي تمثل فيها التحف الإسلامية مواد مهمة مما أدى إلى ارتفاع أسعارها لنصل إلى أرقام خيالية.

لقد اقرّر أعمال المسلمين لفنونهم نتاج سيرة أخرى، فالكاتب التي تتناول الفنون الإسلامية لا تلقى رواجاً بالعربية كما تلقاها بالغات الأوروبية، وراجت كتابات مهمة عن الفنون الإسلامية من وضع باحثين غربيين، وأصبحتا تترجم كتابتهن وتنقدها مراجع لباقى اعمالنا دون تمحيص دقيق أحيانا فأصبحنا نترجم الخطأ والصواب، وعلى الرغم من أن هذه الحركة توسع معرفة المسلمين بترائهم، إلا أنها لاتزال ضعيفة، لان الثقافة العامة بالفرن ضعيفة في بلاد المسلمين، وهذه مسألة ذات علاقة بالتعليم والترقية وإدخال الثقافة الفنية في برامج المدارس منذ الطفولة. وتشجيع المعارض والتمائم التي توسع مدارك الذوق الفني، إضافة إلى الدور السعوي المصري في الراديوي والتلفزيون وما شابه ذلك. من ناحية أخرى هناك عدد كبير من المؤلفين، ومعها الموسوعات، سواء الأوروبية منها أو الأمريكية أو السوفييتية سابقا، التي تستعرض الفنون العالمية، لكنها لا تشير إلى الفن الإسلامي إلا بشكل عابر. ذلك أن لم تعمل على القائه، في الوقت الذي يبلغ فيه الكتاب في الحداثة عن الفنون الأريقية والرومانية والبيزنطية ونفون عصر النهضة، وحتى عندما تشير هذه المراجع إلى الفن الإسلامي فانها تغفل ذلك بإيجاز شديد وتظهر فيه بمنظار المعايير الغربية الناتجة عن تطور كراه فلسفية وأوضاع تنموية ومواقف ثقافية وانظمة اجتماعية لا علاقة لها بالمنهج الإسلامي ومعايير حضارته وطراز فنه، لذا جاءت تلك الدراسات قاصرة وبعيدة عن الواقع، خاصة وأنها غالبا ما توظف التفسيرات تيدا للمصالح السياسية الغربية الهادفة إلى تكريس تخلف المسلمين وإبعاد علاقة بالفكر الإسلامي والنيل من الصورة الفنية التي قمحها الإسلام والمسلمون إلى تاريخ الحضارة الانسانية.

○ حبات المسحبة

س: وهل استطاع كتابك الأخير مكتسبه ملء ذلك الفراغ وتجاوز ما في الكتب الغربية من سلبيات؟

ج: لعل ما يميز كتابي «كتسبه» ابتعاده عن دائرة، ردود الفعل، فهو لم يحسن التعامل الحضاري لغز المسلمين، إذ يتعرض، وفي ضله الأولى، إلى فنون الصياغة في جميع الحضارات سواء السابقة للإسلام أو الموازية له، ابتساقا من الإيمان بأن الحضارات على كوكبنا على انساني خلق فقام بمؤشرات متقاطعة بين مختلف الشعوب والأقوام، وبذلك يفسد هذا الفصل الطابع الطبيعي للتطور الحضاري. وهي أن كل من يبدأ بما سبقه صميم أن الفنان نتاج فكر وحضارة ومجتمع الفترة التي يعيشونها، إلا أن جميع الفنانين، رغم ما يتفرد به كل منهم من سمات، يستندون في عملهم على التراث الانساني السابق لهم في عملية التواصل والتجديد والإبداع والابتكار. وبذلك

لا يمكن فصل حبات المسحبة الواحدة ودراسة هذا الفن أو ذاك بمعزل عن منجزات الآخرين، ولابد أن من يتعرض إلى النتاج الفني الانساني عامة بما يوضح مكانة الفن الاسلامي في سلسلة التطور الحضاري الانساني، أن تعددية الحضارات، وإحترام ثروت الآخرين والاستفادة منه من شأنه موازنة العالم، ويمكن للغرب، أن تحول نحو التسامح والوضوح والنظرة الانسانية، أن يتجاوز مع الآخرين في سبيل تقدم العالم، فالحوار خير من القسر والفرار وتواصل الاستفلال وفرض التفريب، كما أن تسخير العنصرية ربما يسحق المسلمين، لكنه يسحق الغرب ايضا، وإن يعني أحد- أنذاك- الأخراب العالم.

○ من الماضي إلى المستقبل

س: هل لك أن توضح بشكل أكثر تفصيلا دور الكتاب، ونعني كتاب «كتسبه» في التعريف بأحد جوانب الحضارة الإسلامية؟

ج: كثيرا ما نقرأ أن الإسلام ضد الزينة واللون والجمال، وهذه نظرة خاطئة تماما، فالجمال مطلوب في الإسلام لما يسببه على الإنسان من بهاء ورضا ولذة عند نفسه، ومن قبول لدى الآخرين. وقد طلب الله سبحانه وتعالى من الإنسان الفتحة بالجمال وعدم تعطيل حواسه ومتمتع به «قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي الذين أمّوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة كذلك تفصل الآيات لعلهم يعلمون» صدق الله العظيم. إذ يعترض الله سبحانه وتعالى على أعمال الجمال بأسلوب فيه القوة والاستملاك «قل من حرم زينة الله... لان هذه الزينة نعمت لينة، الغاية منها تمتع الإنسان بها والأحساس بجمالها، ولا رهبانية في الإسلام فالاسلام، دين وديار، والجميل، من أسماء الله الحسنى، التي على المسلمين التحلق بها، ولكن يكتسب الجمال متعا لايد من الاعتدال والتوازن «فيها بين آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكواشروا ولا تسرفوا» لا يجب (المسرفين) ومتنجات المسلمين من المصوغات كتلك المعروضة في «كتسبه» ما هي إلا دليل حاسم، وتأكيد قاطع على تشجيع الاسلام للفن والزينة والجمال، أن الوصي بتاريخنا الحضاري يقضي مسيرتنا داخل العالم الاسلامي وخارجه: في الداخل عبر المحافظة على التراث ودراسته ورعايته واستغلاله إيجابيات في تطويرنا المعاصر والتأكيد على هوية الامة وتمييزها لتفواصل مع الماضي العبد في سبيل مستقبل أفضل، وهذا سيتمكن من العالم الخارجي ليرهن لهم على لنا اصحاب مضاربة قاتل الانسانيات وكان لها أكبر دور في التطور الحضاري للغرب المعاصر. كما أن تقديم المسلمين للحقائق عن مختلف جوانب المنجز الاسلامي وحضارته وفنونه يساعد في ترسيخ دعائم العلاقات الثقافية بين ربوع العالم الاسلامي، ويؤكد الشعور بوحدة المسلمين. وفي هذا الكتاب، وكما نؤكد توسع دائرة التعريف بالحضارة العربية والاسلامية عبر المصوغات التي لم تأخذ تصميمها الذي تستحقه ولها تتناولها البحوث بما يتكافأ وأهميتها كوثائق مادية على عبقريّة الحضارة العربية والاسلامية.

وفي السلسلة التي لا نستطيع فيه استغلال المصاغة الذين ابدعوا التحف المعروضة في هذا الكتاب، فأضاهوا إلى التراث الانساني الاسلامي، فإننا نستشف من خلال المصاغ روح العصر وبأساليب اقتصادية ومستوى فنيته، وكذلك المجتمع ونمط تفكيره وأذواقه، كما أن الصياغة فعالية انسانية تمثل أبعاد الصاغة والفنانين من جهة، والاحتياجات المجتمع من جهة ثانية. يضم هذا الكتاب مئات النماذج الصياغة لمراد متممة للاستخدام المنزلي والساحة وحليا من شتى اقاليم العالم الاسلامي مما يمتد للقراري، ويشده لمتابعة أقاتين الدقيق والرخاف الرفيعة التي تطلق على الفنون الصوغة، والمواد المزخرفة بأبداغ وأصالة تثير بواعث الدعوة للحفاظ على التراث الاسلامي وجمع ما تبقى منه ودراسته واستيفاده إيجابياته، بعد أن عاث جهل الدهر به،

تعرض لضروب الضياع والتخريب والتدوير.

إن إيم ما يتسم به كتاب «كنوز» هي سمة التكامل، فهو يشمل مصوغات مثل جميع الأقاليم الإسلامية، فيشدد على رقعة جغرافية واسعة من العالم للأيوبي شرقاً، عبر وسط وغرب آسيا، ثم شبه جزيرة العرب حتى إفريقيا، دون غفال الوجود الإسلامي في أوروبا، سواء في الأندلس وصقلية أم في دول البلقان. بالنسبة للعمق التاريخي هناك تحف مصنوعة من مختلف الفترات التاريخية للإسلامية، ويمتد هذا التكامل ليشمل جل ما صنع من هذا المعدن النفيس، إذ لا يتنصر كتاب «كنوز» على الحالي بل يشمل المصنوعات والفسيفساء والمسكوكات والاختام والنياشين، إلى جانب المصوغات للاستخدام اليومي كالبخور ومرشات ماء السورود وصنوف المصناعات والأواني والأكراب والطب وغيرها. وتأكيداً على التكامل فإن الكتاب يستعرض اللغة الزخرفية للفنون الإسلامية من زخارف كتابية وفنسية ونباتية وأدمية وحيوانية. وجميع التقنيات الصياغية التي اتقنها الصائغة، ونفذوا بها المصوغ الإسلامي ليخرج بهذه الجمالية المتميزة والنق الرافعي. ولا شك أن ربط القارئ بين النص للدون والصورة الملونة سيزيده معرفة ومتمعة روحية وجمالية. كما تساعد في فهم هذا الجانب من التراث الإسلامي والإنساني، إضافة إلى أنها تضع بين يدي المهتمين مرجعاً يتزودون من خلاله بمعارف تساعدهم في تشخيص نسبة التحف الصياغية الأخرى. كما أنها تقدم للصائغ المعاصرين منبعاً ثرياً من النماذج والأخارف والرموز التي يستوحون منها الجديد ويبتكرون تحف هذا العصر

للقرون القادمة: أفكار جديدة، تصاميم حديثة وتقنيات معاصرة، من الماضي إلى الحاضر ونحو المستقبل، لكي لا ينقطع خيط التواصل ولا تنقطع مسيرة التطور الاقتصادي الداعم بالبعد الثقافي والفني، ومنه بحث فنون الصياغة الإسلامية على أسس معاصرة

من خلال ذلك نأمل أن يشجع هذا العمل على إيجاد السبل اللازمة للاستفادة من التراث الصياغي المهم في بلدنا الإسلامية، وكذلك من الكم الهائل لتخفنا الفنية المتقولة التي تحتفظ بها خزائن الغرب ومناخه والتي تمثل كنوزاً ثمينة، وتشكل كتلة أساسية للتراث المادي للفني الإسلامي، وذلك بشكل مباشر وليس من خلال دراسات بعض المستشرقين والمستشرقين غير المصنفين. كما نأمل أن يحفز هذا العمل الباحثين لاثراء وتعميق وتوسيع الدراسات المتخصصة بالتصوير الإسلامي للفنون، وطرق الاستفادة منها، ونشر الرؤية الجمالية الإسلامية التي كونت، ولا تزال، الذوق السائد في المجتمعات الإسلامية.

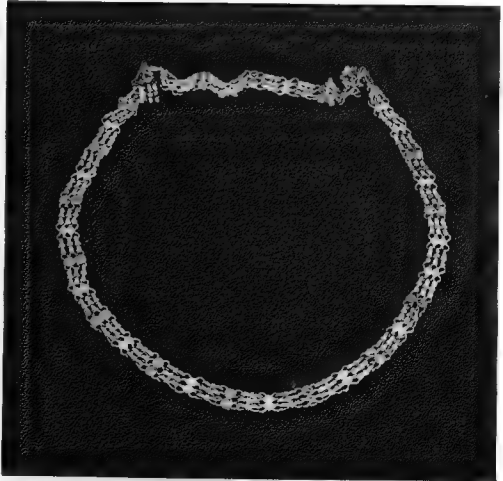
○ نحو الآخر

من: هل يكون الكتاب منشوراً باللغتين الإنجليزية والفرنسية يكفي لأن يخطب القارئ الغربي؟

ج: الإنسان واحد في كل زمان ومكان، مخلوق يشد السعادة وتعزيزها عبر التقدم والتطور. ولكن طالما سمعت الفئات الحاكمة هذا الاتجاه القطري لدى الإنسان. ومن ذلك أنه، منذ قرنين وأعلام الغرب يكلف عمله من أجل تغريب المسلمين وتكريس تبعيتهم لخضارته المادية، وكان الكرة الأرضية ملك للغرب وحده. وللأسف فقد قلدت فئة من المسلمين الغرب بخسوع وذل، فضيعوا قيمهم وتقاليدهم وعقيدتهم، وأصبحوا وكلاء محليين للجاناب الاستعماري من العمل الاستشراقي وبإدارة غربية، على أساس أن هؤلاء المسلمين التغريبين أمضى اثراً في تخريب مجتمعاتهم اقتصادياً وثقافياً من المستشرقين.

لا شك أن هناك جوانب من «الأخر» مفيدة ومتطورة إلى أبعد الحدود، خاصة في مجالات العلم والتقنية، مما لابد من اقتباسها والإفادة منها، شريطة الحفاظ على الهوية الثقافية الإسلامية. وهذا منهج إسلامي أصيل أخذ به المسلمون منذ فجر الدعوة.

في نفس الوقت رسم أصلام الغرب، ولا يزال، صورة للعرب والمسلمين مشوهة ومختلفة لاسطورة الخطر الإسلامي في الشعور الغربي جعلت مجتمعات الغرب تعادي كل ما هو عربي ومسلم حتى أضحي الإسلام في الغرب صنواً للارهاب، وذلك دون وعي الإنسان الغربي بالحقائق ودون محاولة منه لد جسور الحوار والتفاه والتعاون



قلادة والمجوهر من محافظة طار في سلطنة عمان

الهلل رمز اسلامي يسمخ على قمم المآذن وقباب الجوامع والمساجد. واول م ظهر الهلل رمزا اسلاميا كان على واجهتي المسكنات العربية الساسانية مصحوبا بنجمة خماسية منها علة خربت بدمشق في عهد الخليفة عبدالملا عام ٧٥ هجرة - ٦٩٥ ميلادية. وزخرفت بالهلل الاسلمة البيضاء التي كار اشهرها الهلل والنجمة التي تحلي مقبض سيف الامام علي بن ابي طالب كر. الله وجهه المعروف بسيف «نو القفار»، ويشيع رمز الهلل في الحلبي عند المسلمين كالأقراط والملققات والدلايات. وخاصة الفاطمية وكانت المنتشر الدينية في المدن الاسلامية المهمة مثل القدس واسطنبول والجزائر سطوط الهلة.

ومنذ عهد السلطان سليمان القانوني صار الهلل والنجمة من سمات الفن العثماني، وغل شكلًا زخرفيا لدى الاتراك العثمانيين، ولم يصبح شعارا رسميا إلا في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة. وفي القرن التالي أصبح الهلل المصسوب غالبا بنجمة خماسية رمزا مهما في العالم الاسلامي، ومنه ما يزين عددا من البراريات في البلدان الاسلامية حتى الوقت الحاضر. وفي فنون المسلمين، خارج الاطرار الرسمي، يزين الهلل كاحد الفردات الزخرفية، الحلبي والسلاح والفردود والصحاف وغيرها من التحف.

اما الكف، فبرغم شيوعه كعنصر زخرفي في عموم العالم الاسلامي، فانه كان معروفا قبل الاسلام كتدبير انساني بدائي عن دفع الشر. فقد استخدمه البابليون والفرعنة والفينيقيون واليونانيون والرومان وقدماء الهنود

والغربي ان اعلام المسلمين ومؤسستهم الثقافية والادارية وقت ولا تزال في جل الاحيان موقف المقترح على هذه الصورة الزائفة والمهيمنة على العقل الغربي التي ادت الى احتقار الاسلام وكره العرب والمسلمين، بينما اعلام الاسلامي مطلب بالتقدم بمبادرة استراتجية متكاملة وعادقة للرد على خطط الاعلام الغربي وتوضيح الصورة الحقيقية للاسلام ونظامه الراشد كدين وفكر ومن وتطور وتجديد واكتناك وكدعوة عالمية توحيدية ومتكاملة هي تواصل لليهودية والمسيحية، اذ ان المسلمين وحدهم يجمعون بين العزة للاسلام والتسامح مع اتباع الديانات الاخرى. خاصة ان التاريخ يقدم للمسلمين الآن فرصة ذهبية لان النمط الحضاري الغربي المعاصر، برغم توافره على جميع اسباب الرفاه والتطور التقني فانه يعاني من أزمة خانقة وخواء روحي مريع.

ان ما يضمه كتاب «مكتوز» من تفصوص اكايدية ومئات الصور الجميلة لتصف صباغية اسلامية يخاطب المجتمع الغربي عبر الفن المعاصر المادي عن ثقافة الشعوب والاقوام الاسلامية وتراثها. والدليل المادي يختلف عن الخطاب الادبي والسياسي. اذ ان لادلة المادية دورا حاسما في ضبط الميزان الصحيح للرأي العام. وعندما لا يستطيع المرء التمييز بالقلم واللسان يكون المنتج الفني معبرا ماديا يدركه العقل بلا وصف، اذ ينتقل تأثيره من الشحنة الى قلب المتلقي وروحه، متحديا بذلك عجز اللغة وقصور الاعلام

وبذلك يتصدى هذا الكتاب، وبشكل مباشر، لجماليات التشويه الغربية ويسلط الضوء على زيف الشبهات التي يثير «الاعلام ويغض المستشرقين

ضد الاسلام، ويحسن صورة الحضارة الاسلامية في الغرب عبر المصوغ، وهكذا فان الاطلالة التي يطل بها «مكتوز» هي المصوغة، وبقدر ما هي صغيرة فهي معبرة. انها اصغر الدلائل المادية على عبقريته الحضارة الاسلامية وفراةة فيها. انها مصوغة المسلمين التي تحمل في طياتها فائدة استخدامها وتقنية صناعتها وجمالية اخراجها بروح جذابة واللوان مشرقة وضياء اسلامي جذاب.

○ رموز ودلالات

س: تشتمل المصوغة القضيبة الاسلامية على عدد من الرموز المرتبطة بتفسيرات ذات دلالات محددة، هل يمكن لك ان توضح لنا ذلك؟

ج: يعتبر الهلل والنجمة والكف من أشهر الرموز القضيبة الاسلامية. فقد اتخذ كل من الهلل والنجمة رمزا في الحضارات القديمة، كما هو الحال لدى السومريين والبابليين والاشوريين. كما عرف الهلل لدى الاغريق والساسانيين والبيزنطيين، والعرب قبل السلام. وشاع زخرف الهلل والنجمة، مجتمعين او منفردين، في الفنون، ومنها الصياغة، في مختلف بقاع الاسلام، خاصة وان



حزام عثماني مؤرخ في ١١٨٧هـ - ١٧٧٧م

كتماويذ ضد العين الشريرة والحسد، وهو اعتقاد لا يزال شائعاً في عدة مناطق من العالم، كما في شمال أفريقيا وسوريا وفلسطين والعراق والهند وإيران وجنوب أوروبا، حيث يتواصّل نقش النك في فئتهم الخرفية. غير أن الباحثين عن التحليلات المتنوعة والبأس الرموز لبوسات طريفة، وضعوا في هيئة النك ما يتعلق بالرقم خمسة كالتسلّوات الخمس وأركان الإسلام الخمسة وحرّاس الإنسان الخمس. ولقد أقرّون إلى اعتبار النك رمزاً لكف النبي ﷺ أو كف عائشة أو فاطمة رضي الله عنهما كما في المغرب، أو كف العباس رضي الله عنه كما في العراق. إضافة إلى تسميات كثيرة ومتنوعة، لكنني لا اعتد بهذا المجال الواسع من التفسيرات، فالكف وحده من الرموز الخمسة الأخرى هي مجرد تتابع معتقدات غيبية وسحرية كانت موجودة منذ مئات وآلاف السنين، وأخذها الخلف عن السلف بتوالي الأجيال في المجتمعات الإسلامية معتقداً للحماية والسقاية. فقرة الاعتقاد تكمن وراء تواصل واستمرارية الكف، وليس في التفسيرات التي يولع باقتراحها الباحثون وبعض الأنثروبولوجيين الغربيين.

○ خناجر واختام و..

س. ما هي المصوغات الفضية الإسلامية التي تؤرخ لراحل الفن الإسلامي ومزات معتقدة بأشكالها حتى اليوم؟

ج. يمكن اعتبار السلاح الأبيض من خناجر وسيف، أبرز المصوغات التي استخدمها المسلمون بشكل واسع، ولا يزال الخنجر في مجتمعات المغرب واليمن وعمّان والقوفاز وكردستان والهند والملايا، ليس أداة تروّض بعيداً في الخرافات وإنما يستمر كرمز مهم في دلائل الرجال وجزء من الزي والثقافة المحلية يشير إلى الوضع الاجتماعي للرجل وإلى انتسابه القبلي، والخنجر والسيوف من المواد المهمة في الاحتفالات الرسمية والاستعراضات والمناسبات الخاصة والرقص الشعبي وبعض الخناجر تتوارث إلى الأجيال وتعتبر من أفضل ما يتباهى به الرجال من هدايا. ويضلل استخدام مقابض وحيد القرن في قبضات السيوف والخنجر في عموم العالم الطبيعي، والخنجر المغربي - مثلاً - زخارف مختلفة تبعاً لمراكز صناعتها. وتعتبر السوسية أكثرها تنوعاً وشيوعاً، وتدعى مكية، وهو شكل معروف منذ عدة قرون. أما «السوسية» فاسماً مقتبس من السنبلة، وهي ذات نصال قوية ومستقيمة وطويلة، وتتميز السيوف المغربية بإخراج مقابضها، حيث تتكون عارضة المقبض، من أربع وأقيات اثنتان من كل جانب ترتفع لحدّها نحو القيمة وتلتصق بها مكونة لشكلًا جميلًا.

وتنفرّد خناجر شبه جزيرة العرب بزخرفة الإزمعة الحاملة لها بالفضة المصقولة بعدة محافظ، وتتخلّف الصورة الفنية للخنجر تبعاً للمناطق، فللمغربي شكل مقوّف على هيئة زاوية قائمة، وينتمي السعودي بخصائصه وقوسه المنساب، أما البغدادي فأكثراً ثارة، تنتهي الإزئاد الحاد لأخمصه نحو الأعلى وزينته بكل مجسمة، وتحمل بعضها كتابات طريفة مثل «ملوك العافية».

وفي غرب آسيا تستمرّ قطع السلاح العثمانية انتباهاً خلاصاً لأشكالها الفريدة، وتماذجها المدهشة وزخرفتها ومجالها. ومنها سيف السلطان سليمان القانوني الذي صنعه «صنان» أحد أمهر الفنّانين العثمانيين، وقد نقش على وجه نصه، هذا حسان مقتر حزن سلطان البشر السلطان سليمان بن سليم. وفي بعضه النقر: «وفي فارس ناع صوت الإسماعيلية البيضاء لركة وناقة أخرجها، خاصة تلك التي انتجها الفنّان الحاذق إسمد الله أصفهاني، أمهر صناع السيوف، عمل خلال حكم الشاه عباس الصفوي الكبير.

والى جانب التنوع المدهش لأسلحة الهند فقد انتج العالم الملايوي في ماليزيا وتاوانيسيا وبعض أجزاء الفلبين خنجر الكرس، المثير بفرادته

وروائع زخارفه وخاصة بالنسبة للقبضة والغمد. ويتواصل الشكل التقليدي لهذا الخنجر منذ أكثر من ستة قرون، ومنه نلناح موشحة بنصوص كتابية عربية، وخاصة العبارات الدينية.

بالإضافة إلى الخناجر والسيوف هناك الاختام الإسلامية التي تحمل نصوصاً كتابية تشعّر إلى ملكاها، إضافة إلى زخارف متنوعة كالنجمة أو الهلال أو مفرات توريقية. ويعرف أول ختم فني معروف في الإسلام هو ختم الرسول ﷺ الذي برز مثقالين وقد نقش عليه «محمد رسول الله» وكان عليه الصلاة والسلام يختم به رسائله إلى ملوك عصره داعياً إياهم للدخول في الإسلام. وقد صنع الخلفاء الراشدين أبو بكر وعمر وعثمان وعلي خواتم تحمل اختاماً خاصة بهم، إلى جانب اختام الرسول الذي توارثوها واحتفظوا به تركة، حتى فقد من عثمان، وقيل أنه سقط منه في بحر أريس في المدينة المنورة. وتوارث الحكام والخلفاء هذا التقليد.

أما بالنسبة للمداليات والأوسمة والنياشين فقد كان العرب ولا يزالون يقيمون أساليباً خاصاً في تمييز الألقاء والطبقات من الناس، وذلك بطرائقهم ومدهم. وتطور أسلوب المديع هذا إلى الطلع والنياشين، كما هو الحال لدى الأنسلميين. فقد كانت منتجات دار الطراز قرطبية من النياب النفسية مما يتخله الخليفة على قواده وما يرسل هدايا إلى ملوك إسبانيا المسيحيين ولا يحسن بلاؤه من المسلمين في الحروب كنياشين لهم. كما أن سلاطين آل عثمان يورعون على السوراء، وغيرهم من سرة القوم، في مناسبات معينة، ملابس من الحرير والظيفة حملاً بخيوط من الذهب والفضة.

أما في العصر الحديث فقد حظيت الإقطار الإسلامية بمجاييم من القلائد والأوسمة والنياشين والأنواط التي صنع كثير منها من الفضة والذهب والأجوار الثمينة، لكنها، على النعوم، لا تمثل الآن هدايا لأفكار وتصاميم الغرب ومسارية لأساليبها.

○ د. سعد محمود الجادر.

- ولد ببغداد سنة ١٩٤١.
- أنهى دراسته الثانوية في بغداد.
- أكمل دراسته في معهد موسكو للهندسة المعمارية.
- حصل على شهادة الدكتوراة في التخطيط المعماري سنة ١٩٦٩.
- عمل في حقل التخطيط الإقليمي وتخطيط المدن في كل من اليونان وليبيا والجزائر وأبوظبي وفرانكفورت وبريطانيا، وقيم الآن في الرياض - يجمع الجادر مع حرفة، عروايته أنه التحق الفضية الإسلامية، وكن منها مجموعة تفوق الأعداد عشر ألف قطعة فنية.
- عرضت أجزاء من مجموعته الفريدة في كل من لشبونة والخرطوم والرياض وسكوتولم وكوالالمبور، وبقيت معظمها مخزونة ومجسبة لدى البنوك الأوروبية.
- تخصص، إضافة إلى ذلك في ميدان البحث في هذا الموضوع للفضة الإسلامية، ونشرت له عدة مقالات ويحوث وكتب وأهم مؤلفاته في هذا الموضوع:
- الفضة العربية الإسلامية - صدر عن دار سناسي العالية - لندن - ١٩٨١
- زخرفة الفضة والمخطوط عند المسلمين - صدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية - الرياض ١٩٨٨ م.
- الفضة الإسلامية - صادر عن متحف حضارات البحر المتوسط في سكوتولم ١٩٨٩.
- الفضة وتقنيات الصياغة الإسلامية - صادر بالدار البيضاء ١٩٩٢.

مقالات مع فرنسيس بيكون

ديفيد سلفستر*
ترجمة: عبدالرحمن طهمازي، غسان فهمي

أنفسنا نؤمن أن الفوتوغراف يصل أقرب إلى الحقيقة.

في هذه النصوص المحررة كلها، والتي استندت إلى عدة جلسات تسجيل لم أنسب إلى فرنسيس بيكون كلمات غير مسجلة. قد يكون بسبب قلة الجراة عدا واحدة، وسوى أدنى التعديلات الضرورية لتوضيح التركيب طبعاً - وهدف هذه العملية كان بديعة للايضاح لا للترتيب، أو عدم طمس خصوصية - وكذلك في أحيان كثيرة في تغيير كلمة تجنباً لتكرارها أو لغموض معتم جداً، لكن إذا لم يضاف أي شيء فعلاً فإن كمية كبيرة قد حذفت. قد يكون ثلاثة أرباع ما في النسخات غائباً من النصوص المحررة، ليس بسبب أي تحديد اعتباطي لظواهرها، لكنه مجرد اختيار المحرر، بما أن التحرير قد صمم ليخدم أفكار بيكون بوضوح وباقتصاد، لا ليخدم نوعاً من التسجيل المختصر عن كيفية حصول التطور في المقابلات على الأشرطة - السياق الذي قبلت فيه الأشياء قد أعيد ترتيبه بحرية وجذرية. ربما بنيت فقرة من هذا الأعداد من أجل قبلت في ثلاثة أيام مختلفة لكيلا يبدو الأعداد أعداداً، وغالباً ما أعيدت صياغة الأسئلة واختلقت أحياناً كان الهدف بناء مناقشة أكثر ترتيباً وتماسكاً واختصاراً مما تقدمه النسخات دون فقدان نكهة الحديث اللغائية والسلسة أما عن قضية إقام دلالات حول إذا كان هناك ضحك، كما في التقارير البرلمانية، كان استنتاجي إذا قام أحد بذلك، يجب عليه منطقياً أن ينوه فيما إذا كانت كل جملة قد قبلت بوقار، باقتضاب، بالاحباط، بالهكم بحذر بروية اتخذت أيضاً قراراً ضد الهوامش مؤمناً بأن ازعاجها يفوق فائدتها مع ذلك اعتقد أن موضوعاً واحداً في حاجة إلى تعليق هو استعمال بيكون لكلمة صورة IMAGE. أحياناً يستعملها لتعني لوحة يعملها أو عملها أو واحدة بواسطة شخص آخر، أو فوتوغراف بعض الأحيان تعني موضوعاً يواجهه أو في ذهنه، أحياناً تعني مركباً من الأشكال التي تمتلك بشكل خاص صدى فعالاً وموحياً.

ديفيد سلفستر

المقابلات المبنية، كهذه، على منسوخات من أشرطة، ترتبط بمقابلات مبنية على الذاكرة والملاحظات مثل ارتباط التصوير الفوتوغرافي بالرسم، إن شريط المسجل مثل آلة التصوير لا يمكنه أن يكذب أو يميز. إنه يسجل بإخلاص كل بداية غير حقيقية، كل تضارب للأغراض، كل تشويه لتركيب الجملة أو الافكار، كل استطراد، كل سؤال أو اجابة بدون تفكير، كل تشويه غير مقصود للحقائق بسبب ناتج عن عدم امتلاك الوقت للتذكر بوضوح. إن المنسوخة تشبه إلى حد كبير صفحة من بصمات التلامس حيث تسجيل كل لحظة سلوك الشخص المعني في لحظة معينة لكن احساسه الكلي هو الذي يراوغ على العكس فإن المقابل الذي يتحاشى الوسائل الميكانيكية ومن أجل ذلك فهو مجبر على اختيار، حذف، أو إيجاز، قد يفلح في تسجيل لا كل ما قاله المعني بل ما قصد إلى قوله (على الأرجح هو تحقيق لحدث نوع من مقابلة لم يكن اطلاقاً مقابلة لكنه تأليف مكون من تذكّر الأشياء التي قبلت من وقت إلى آخر خلال المحادثة غير المقصودة).

لكن هل المنسوخة ميثوس منها بالضرورة؟ المقابل يجب أن يكون عند التحرير، قادراً على معالجتها باعتبارها مادة خاماً، أن يخطو كرسام حين يعمل في صورة فوتوغرافية ليستعمل هذه الوسيلة بقسوة تامة لا بكونه مسؤولاً عما يعرفه عنها بل عما يعرفه عن الموضوع مع ذلك فإن سلطة ساحة تمنح للمنسوخة: هذا وهذا فحسب ما قلته حقاً أنه ليس ما يفكر به المرء إلى حد ما كما يصيب واحد الماء الغلي صباها فوق قهوة سريعة التخمير، يسمع امرؤ الفنان الشهير يتحدث في الليلة الماضية بعد الكأس الثانية من القنينة الثالثة، ذلك ما قاله فعلاً الكلمات التي استعملها بدقة وعدم دقة.

كيف يعامل المرء، وهو يمتلك كلماته الفعلية بيديه، كيف يعاملها مثل وثيقة مقدسة، الأشرطة هي قصائد بالرغم من أننا

* كاتب من بريطانيا

تشرين ١٩٦٢

د.س: هل كانت لديك أية فكرة لعمل رسوم تجريدية؟

ف.ب: كانت لدي رغبة لعمل أشكال، كما عملت أصلا ثلاثة أشكال عند قاعدة الصليب، لقد تأثرت بأشياء بيكاسو التي انجزت في أواخر العشرينات واعتقد أن هناك مساحة كاملة اقترحت بوساطة بيكاسو، ويوجه ما لم تستكشف، لشكل عضوي يتعلق بصورة الإنسان بيد أنها تشويه كامل له.

د.س: بعد ذلك الرسم الثلاثي (Triptych) بدأت ترسم بطريقة أكثر رمزية، هل كانت من رغبة إيجابية للرسم برمزية أم من شعور بأنك لا تستطيع تطوير ذلك النوع من الشكل العضوي الى مدى أبعد آنذاك؟

ف.ب: حسنا، إحدى اللوحات التي عملتها في ١٩٤٦ والتي تشبه دكان القصاب جاءت في مصادفة. كنت أحاول عمل طائر يحط في حقل ربما ارتبطت بطريقة ما بالأشكال الثلاثة التي مضت من قبل، فجأة أوحى الخطوط التي رسمتها شيء مختلف كلياً ومن ذلك الإيهام ظهرت هذه اللوحة. لم أقصد الى عمل هذه الصورة لم أفكر بها قط بتلك الطريقة. كانت مثل مصادفة مستمرة فوق مصادفة أخرى.

د.س: هل أوحى الطائر الحائط المظلم ما إذا؟

ف.ب: تم الإيهام فجأة الى فتحة نحو مساحة مختلفة كلياً في الضور. عندئذ عملت تلك الأشياء عملتها تدريجياً لذلك لا اعتقد بأن الطائر أوحى بالمظلة ولكنها فجأة أوحى بكل هذه الصورة، وقد انجزتها بسرعة كبيرة خلال ثلاثة أو أربعة أيام.

د.س: هل يحدث غالباً هذا التحول في الصورة أثناء العمل؟

ف.ب: نعم لكنني أعمل الآن وصولها بإيجابية أكثر. اضهر الآن بأنني أريد عمل شيء خاص جداً جداً مع أنه معمول من شيء لا عقلائي بصورة كاملة من وجهة نظر كونه صورة توضيحية، أريد عمل أشياء خاصة جداً مثل الصور الشخصية وستكون صوراً شخصية للأشخاص ولكن حين تأتي لتحللها أن تعرف - أو سيكون من الصعوبة يمكن أن ترى - كيف عملت هذه الصور وهذا سبب كونه مرهقاً جداً لأنه في الحقيقة مصادفة كاملة.

د.س: مصادفة بأي معنى؟

ف.ب: لأنني لا أعرف كيف يعمل هذا الشكل. في يوم ما مثلاً رسمت رأساً لشخص ولكن الذي انجز هو مجسر العينين، الأنف، الفم، وحين تحللها كانت فقط اشكالاً لا علاقة لها بالعينين والأنف والفم ولكن الصبغ متحركاً من محيط إلى آخر للشكل انجز شيئاً لذلك الشخص الذي حاولت رسمه.

فكرت لوهلة بأن لدي شيئاً ما أقرب لما أريد: وعندها في اليوم التالي حاولت السير أبعد من ذلك، وحاولت أن أجعلها أكثر تأثيراً

أكثر قرباً، وفقدت الصورة بشكل كامل. إن هذه الصورة هي شيء على حبل مشدود بين ما يدعى بالرسم الرمزي والتجريد، إنه ينطلق من التجريد ولكن ليس له في الحقيقة أية علاقة به. إنها محاولة لأن تقدم الأشياء الرمزية للجهاز العصبي بشكل أكثر عنفاً وأكثر تأثيراً.

د.س: في رسوماتك المبكرة التي ذكرتها هناك أرضية حمراء أو برتقالية قوية لكن بعدئذ صارت الرسوم كلها أكثر نغمية، ولعدة عشر سنوات لم تكن هناك أي من تلك المساحات الكبيرة من اللون العنيف.

ف.ب: بقدر ما أتذكر كان لدي شعور بأنني قادر على أن أجعل تلك الصور أكثر تأثيراً في الظلمة وبلا ألوان.

د.س: هل تقدر على التذكر ما الذي جعلك تلجأ الى استعمال الالوان القوية ثانية؟

ف.ب: اعتقد انه مجرد الضجر.

د.س: كذلك حين صارت الصور أكثر عمقاً والأشكال أقل تحديداً ووضوحاً.

ف.ب: حسناً، تستطيع أن تفقد الشكل بسهولة في الظلام، ليس كذلك؟

د.س: الآن في بعض رسوماتك الأخيرة تستعمل ألواناً خلفية قوية ومعها عدت الى أشكال النحت المحددة في تلك اللوحة الثلاثية المبكرة خصوصاً القماشية العينية في لوحات الصليب الثلاثية الجديدة، هل لديك الآن رغبة عامة لتعمل الأشكال أوضح وأكثر تحديداً؟

ف.ب: أجل كلما كانت أكثر وضوحاً وتحديداً كان أفضل. طبعاً إن تكون الآن واضحاً ومحدداً هو أمر صعب. اعتقد أنها مشكلة كل الرسامين اليوم أو على الأقل الرسامين المستقرين في موضوع أو شيء رمزي، إنهم يرغبون أن يجعلوه أكثر دقة، لكننا دقة من نوع غامض.

د.س: في رسم هذا «الصليب» هل انجزت القماشيات الثلاث في وقت واحد أم متصلة؟

ف.ب: عملت فيها بشكل منفصل وتدرجي وإنهيتها حين اشتغلت في الثلاث سوية على مدار الغرفة. كان شيئاً عملته في زهاء أسبوعين حين كنت في مزاج سيء في الشرب ونمت تأثيره وأثار ما بعده المزجة. لم أكن أعرف ما أنا فاعل وهي واحدة من أفضل الصور التي استطعت إنجازها تحت تأثير الشرب. اعتقدت أنها ربما ساعدني الشرب لآكون أكثر حرية.

د.س: هل استطعت أن تقوم بنفس الشيء في أي صورة عملتها منذ ذاك؟

ف.ب: لا. لكنني أرى أنني أجعل نفسي حراً أكثر ببذل جهد كبير. أعني أنك تستطيع عملها بوساطة الشرب أو الادوية.

د.س: أو أقصى التعب؟

ف.ب: قصصى التعب؟ ربما. او الارادة.

د.س: الرغبة لفقدان الارادة.

ف.ب: نعم دون ريب. الرغبة بأن يجعل المرء نفسه حرا تماما. الارادة ليست الكلمة الصحيحة لانك في النهاية تستطيع تسميتها الياس، لانها في الحقيقة، تأتي من الشعور المطلق بأنه من المستحيل عمل هذه الاشياء، ولذلك فاني من المحتمل ايضا ان اقوم بفعل اي شيء ومنه يستطيع المرء ان يرى ما يحدث.

د.س: حين كنت تعمل هذه اللوحة الثلاثية، هل تغير المكان الاصلي للرموز او انك تصورتها في مكانها قبل بدء الرسم؟

ف.ب: نعم، ولكننا تغيرت بشكل مستمر بيد اني رايتها. الشيء الذي اردت عمله منذ وقت طويل هو الرمز ان اليمين. هل تعرف صلب «تشيماپوي» Cimaboue؟⁹ انا افكر فيه كصورة - كدودة تتلوى نزولا على الصليب. اردت ان اعلم شيئا من الشعور الذي يملكتني أحيانا لذلك الرمز الذي يتحرك، يتلوى نزولا على الصليب، من تلك اللوحة.

د.س: بالطبع هذه واحدة من عدد من الصور الموجودة والتي استعملتها.

ف.ب: نعم لقد اولدت صورا أخرى لي وطبعيا يامل المرء دائما في تجديدها.

د.س: انها يحصل فيها فعلا تحول كبير، لكن هل تستطيع ان تعمم الى اي مدى تستطيع تصور هذه التحولات لصور موجودة قبل ان تباشر القماش - الى اي مدى يحدث ذلك خلال الرسم؟

ف.ب: انت تعرف ان كل رسومي في حالتي - وكلما كبرت صارت اكثر - مصادفة، لذلك اتصورها مسبقا في عقلي. ان اتصورها ولكنني مع ذلك اجد صعوبة عند تنفيذها كما سبق لي تصورها، انها تحول نفسها عند الرسم الفعلي. انا استعمل فرشاة كبيرة جدا في الاسلوب الذي اعمل فيه لا اعرف في الحقيقة ما سيعمله اللون. يعمل اشياء كثيرة لا يحسن بكثير مما استطاع جعله يعمل. هل تلك مصادفة؟ قد يستطيع واحد ما القول انها ليست مصادفة لانها تصير عملية. اختيارية. وجزء من هذه المصادفة ان المرء يختار المحافظة. الواحد يحاول طبعا ان يبقى حيوية المصادفة ومع ذلك المحافظة على الاستمرارية.

د.س: وما هي الاشياء الأخرى التي تحدث مع الرسم؟ هل ينتج نوع من الغموض؟

ف.ب: والاقتراحات. حين كنت احاول يانسا في أحد الايام ان ارسم رأس شخص معين استعملت فرشاة كبيرة جدا وكبيرة كبيرة من الصبغ ووضعتها على بعضها بحرية كبيرة جدا. وببساطة لم اعلم في النهاية ما انا فاعل. وفجأة مطلق ذلك الشيء واصبح بالفيض مثل الصورة التي كنت احاول تسجيلها. ولكنها لم تكن خارجة من الارادة الواعية. ولم يكن

لها علاقة بالرسم التوضيحي، الذي لم يحل قط الى الآن هو لماذا كانت هذه الطريقة الخاصة في الرسم أكثر اثاره من الرسم التوضيحي. انا افترض ان لها حياة مختلفة خاصة بها. انها تحيا في ذاتها، مثل الصورة التي يحاول المرء صيدها. انها تحيا في ذاتها ولذلك تنقل جوهر الصورة بآثارة أكثر. لكي يكون الفنان قادرا على التقطع او بتعبير آخر يفتح صمامات الشعور وعليه يعود المقترح للحياة بعنف أكثر.

د.س: حين تشعر بان الاشياء، كما تقول، قد طقطقت هل يعني هذا انها اعطتك ما اردت في البداية أم اعطتك ما وددت أن تريده؟ ف.ب: لا يمكن ان يحصل احد على ذلك طبعا. لكن يمكن ان تحصل على ذلك الشيء التصادفي. شيء أكثر عمقا مما اردته حقا. د.س: حين كنت تتكلم قبل قليل عن ذلك الرأس الذي كنت تعمله في يوم ما، قلت انك حاولت ان تذهب الى مدى ابعد ثم تفقدته، هل هو غالبا سبب ان تحطم الصور. اعني هل تميل الى تحطيم الصور مبكرا ام تميل الى تحطيمها بدقة حين تكون جيدة، وتحاول ان تعملها أكثر جودة؟

ف.ب: اعتقد انني اميل لتحطيم الرسوم الاجود. او تلك التي هي اجود، الى حد معين، واحاول وأخذها الى مدى ابعد وهي تفقد كل جودتها وتفقد كل شيء. اعتقد بانني اريد القول بانني اميل الى تدمير كل الصور الاجود.

د.س: إنك لا تستطيع استعادتها عندما تختار (الصور) القمعة؟ ف.ب: ليس الآن - اقل واقل - بما ان الطريقة التي اعمل بها الآن تصادفية بشكل كلي وهي تصير تصادفية أكثر وأكثر. ولا يبدو انها تتصرف، كما كانت، إلا إذا كانت تصادفية. كيف يمكنني خلق مصادفة؟ إنه عموما شيء مستحيل عمله.

د.س: لكنك قد تحصل على مصادفة أخرى على القماش نفسها. ف.ب: قد يعثر المرء على مصادفة أخرى، لكنها لا يمكن ان تكون نفسها. هذا هو الشيء الذي قد يحدث في الصبغ الزيتي فقط. لانه دقيق الى حد ان نغمة واحدة، قطعة واحدة من الصبغ تحرك الشيء الى آخر، تغير انطباعات الصورة تغييرا كاملا.

د.س: انت لا تستعيد ما فقدته. لكنك قد تحصل على شيء آخر، لماذا تميل اذن الى التحطيم بدل العمل؟ لماذا تفضل البدء ثانية على قماش أخرى؟

ف.ب: لانها تخفتني كليا بعض الاحيان. القماش تصير مثقلة كليا، وهناك كمية كبيرة من الصبغ عليها. شيء تقني فقط. صبيغ كثير

ولا يمكن للمرء ان يستمر.

د.س: ايسبب خصوصية مادة الصبغ؟

ف.ب: انا اعمل بين الصبغ الخفيف والكثيف، اقسام منه خفيفة جدا، وأخرى كثيفة جدا وحين تصير مثقلة، تبدأ بوضع صبغ توضيحي.

د.س: ما الذي يجعلك تعمل ذلك؟

ف.ب: هل تستطيع في الحقيقة تحليل الفرق بين صبغ يوصل مباشرة وصبغ يوصل خلال التوضيحات؟ هذه مشكلة من الصعب جدا جدا ان توضح بالكلمات. شيء له علاقة بالفرية. شيء قريب جدا وصبغ المثال جدا. شيء صعب ان نعرف لماذا يتصادف بعض الصبغ مباشرة بالآلة العصبي وصبغ آخر يقص عليك القصة بخبطة لاذعة طويلة خلال الدماغ.

د.س: هل اقلحت برسم اية صور واصلت فيها استعمال الصبغ لد اصبح سميكاً ومع ذلك انجزتها بنجاح؟

ف.ب: اجل . كانت في صورة مبكرة لرأس والخلفية ستائر. كانت لوحة صغيرة ، كثيفة جدا جدا . عملت فيها زهاء اربعة اشهر. وبشكل لافت للنظر تم ذلك ببساطة.

د.س: لكث في الغالب لا تدبر العمل في الرسم مدة طويلة كذلك.

ف.ب: لا ، لكن الآن اجد اني قادر على العمل اكثر على الرسوم. وأمل ان اتمكن من الحصول على اول نوع غريزي للشيء الاساسي: وبعدئذ اتمكن من العمل مباشرة تقريبا ، كما لو ان المرء يرسم لوحة جديدة. كنت احاول العمل بتلك الطريقة في الآونة الاخيرة. واعتقد بان هناك جميع الامكانيات في العمل بصورة مباشرة اولا: وبعد ذلك جلب ذلك الشيء الذي حدث بالمصادفة الى نقطة اقرب بواسطة الارادة.

د.س: هل استطعت يوما ما ان تدبر وجه الصورة الى الحائط ثم تعود للعمل فيها بعد عدة اسابيع او اشهر؟

ف.ب: لا اقدر ان لها تأثيرا تنويميا علي ولا استطيت تركها وحدها. وانا في الحقيقة على الدوام مررور جدا - وهو شيء سيء جدا - لان احاول واكملها واخرجها من المكان في اقرب فرصة ممكنة.

د.س: اذا لم يأت الناس وياخذوها منك ، حسب اعتقادي ، لا شيء سيفقد الاستوديو ، وستستمر انت حتى تدمرها جميعا.

ف.ب: اعتقد ذلك. نعم.

د.س: هل لديك اي دافع ايجابي كي تريها للناس؟ هل ستهتم اذا لم يرها احد اطلاقاً؟

ف.ب: لن اهتم . كلا انها حقيقة طبعاً. ان هناك عددا قليلا جدا جدا من الناس يمكنهم مساعدتي بنفهم وسأكون سعيداً لو احبوا . ولكن ان لم يحبوها فانا لا اهتم كثيراً.

د.س: هل تتدمر على اللوحات التي تعرف انها جيدة ودمرتها؟ هل تود ان تكون قادراً على رؤيتها ثانية؟

ف.ب: واحدة او اثنتان ، نعم ، قليل جدا، سأكون سعيداً اذا رايتها ثانية. كما ترى ، اذا كانت تمتلك اية جودة ستترك آثارا في ذاكرتي ان استطعت استردادها ابد.

د.س: هل تحاول عملها مرة أخرى؟

ف.ب: كلا . لا احاول ذلك.

د.س: انت لا تعمل ابدا من المخططات (الاسكتش) او الرسوم.

انت لا تعمل تجربة (بروفة) للوحة؟

ف.ب: اعتقد لحيانا بأنه يجب ان اعمل ذلك ولكني لا اعمل ، انها ليست مفيدة في نوعية رسومي، بما ان الجوهر الحقيقي للون، الطريقة التي يتحرك فيها الصبغ هي تصادفية فأي تجربة اعملها مسبقا تستطيع ان تعطي نوعاً من الهيكل، ربما للطريقة، التي تحدث بها الاشياء.

د.س: اذا فهمت بان ذلك يحدث ايضا في المقاييس ، سيكون شيئاً شافها بالنسبة لك ان تعمل على مقياس اصغر لشيء بمقياس اكبر.

ف.ب: اعتقد . ربما.

د.س: مقياسك في الحقيقة متناسق جدا. كل شيء ترسمه تقريبا مناسب جدا للمقياس نفسه. رسومات الصغيرة هي لرؤوس، وحين ترسم لوحات اكبر فانها تكون لرمز كامل الطول. الرأس في الرسوم الكبيرة هو في نفس حجم الرأس في الرسوم الصغيرة. هناك حالات قليلة جدا لرمز كامل عمل في لوحة صغيرة.

ف.ب: حسناً. هذه هي سببتي، هذه هي صرامتي.

د.س: والمقياس قرين لما في الحياة. ولذلك فحين تعمل رمزا كاملا تكون اللوحة كبيرة ما لا يرضي جامعي لوحاتك.

ف.ب: نعم. لكن لوحاتي ليست كبيرة جدا مقارنة بالعديد من الرسوم الحديثة هذه الايام.

د.س: لكنها بدت كذلك قبل عشر سنوات حين كان الكل يطلب منك ان ترسم لوحات صغيرة.

ف.ب: ليس الآن. انها تبدو لوحات صغيرة الآن نوعاً ما.

د.س: لقد رسمت كثيراً من المتتاليات طبعاً.

ف.ب: انا اعمل ذلك. جزئياً لاني ارى كل صورة تنتقل دوماً وبسياق متقل تقريبا. لذلك يمكن ، بشكل او باخر ، ان تاخذ التصوير الاعتيادي الى نقطة بعيدة جدا جدا.

د.س: حين تعمل متتالية هل ترسمها الواحدة بعد الاخرى ام تعمل بشكل متزامن؟

ف.ب: اعملها واحدة بعد الاخرى. ابدأها اقترح الاخرى.

د.س: وهل تبقى المتتالية متتالية بالنسبة لك بعد ان تفرغ من عملك فيها. اعني هل تود ان تبقى اللوحات سوياً ام الامر واحد لو فرقت؟

ف.ب: مثالياً، اود ان اوسم غرفاً من اللوحات لمواضيع مختلفة ولكنها تعالج بالتوالي. ارى غرافاً مليئة بالرسوم. انها تصطف وكأنها شرائح (سلايدات). استطعت الاستغراق بأحلام القطة ليوم كامل وارى غرافاً ملأى بالرسوم. ولكن لا أعلم ، فيما اذا كنت اعملها حقاً كما تنمو في ذهني، لانها طبعاً تتلاشى بعيداً. بالطبع انه شيء لاقت للنظر حين يأمل المرء ان يرسم لوحة

ستمحو كل اللوحات الأخرى، أن يتركز كل شيء في لوحة واحدة ففسب. ولكن في الحقيقة، في المتتالية تنعكس إحدى الصور في الأخرى بشكل مستمر. وفي بعض الأحيان فإنها أفضل مجتمعة في المتتالية مما لو كانت منفصلة لا تنسي لسوء الحظ لم اقدر قط على عمل صورة واحدة تجمع كل الأخرى معا، لذلك فصورة مقابل الأخرى تبدو قادرة على أن تقول شيئا أكثر.

د.س: معظم صورك كانت لشكل واحد أو رأس واحد ولكن في ثلاثية الصلب الجديدة عملت تشكيلا ذا عدة شخصيات هل تود غالبا عمل ذلك.

ف.ب: اجده صعبا جدا، ان اعمل شكلا واحدا ويبدو كافيا. لدي هوس لأن اعمل الشكل المضبوط.

د.س: واي اللوحات كان يجب أن تكون لشخص واحد؟

ف.ب: في المرحلة المعقدة الآن في الرسم، في الوقت الذي تكون هناك اشكال عديدة على نفس القماش تصير القصة أكثر تفصيلا وحين تكون القصة أكثر تفصيلا يبدأ الضجر. تحكي القصة بصورت اعل من الصورة. ذلك اننا في الحقيقة في زمن بدائي جدا مرة أخرى. ولا نستطيع ان نمحو سرد القصة بين صورة وأخرى.

د.س: في الحقيقة يحاول الناس ان يجدوا قصة في ثلاثية الصلب. هل يوجد هناك اي تفسير للعلاقة بين الاشكال؟

ف.ب: كلا.

د.س: انن فهو الشيء نفسه حين رسمت الرؤوس والاشكال داخل نوع من الاطار الفراغي وقد افترض انك تصور شخصا مسجوناً في صندوق زجاجي.

ف.ب: استعمل ذلك الاطار لارى الصورة. ليس لسبب آخر. اعرف انها فسرت على كونها اشياء أخرى عديدة.

د.س: مثلاً كان إيشمان Eichman في صندوق الزجاجي وكان الناس يقولون بان لوحاتك بشرت بهذه الصورة.

ف.ب: انا قطعاً مقياس القماش في الرسم في تلك المستطيلات والتي تركن الصورة فيها لكي ترى بشكل افضل فقط.

د.س: ولم تكن تمتلك ابداء نوع من النوايا التوضيحية حتى في ذلك الرسم في عام ١٩٤٩ للرأس مع الميكروفونات؟

ف.ب: لا. كان لا يستطيع فقط رؤية الوجه والميكروفونات بشكل اوضح، لا اعتقد انها وسيلة مقنعة بشكل خاص، احاول استعمالها لاننى حد ممكن ولكنها تبدو ضرورية بعض الأحيان.

د.س: وهل للقواطع العمودية بين القماشيات في الثلاثية نفس الغرض الموجود في الاطارات داخل القماشية؟

ف.ب: نعم. حقا. انها تعزل الواحدة عن الأخرى وهي تقطع القصة بين واحدة وأخرى، انها تساعد في تجنب سرد القصة

فيما لو ان الرموز رسمت على ثلاث قماشيات مختلفة. طبعاً كثير من الرسوم العظيمة عملت بعدد من الرموز على قماشية. وبالطبع كل رسام يتوق لان يفعل ذلك، ولكن بما ان الاشياء في مرحلة معقدة جداً الآن، فإن القصة التي رويت بين رمز وآخر تبدأ بالغاء احتمالات ما يمكن عمله بالرسم وحده، وهذه صعوبة كبيرة جداً، ولكن في اي وقت يمكن لامرء ما ان يأتي ويكون قادراً على وضع عدد من الرموز على القماشية.

د.س: قد لا تريد قصة. ولكنك تبدو رغباً بالتاكيد بمواضيع ذات شحنة درامية عالية عندما تختار موضوعاً مثل الصلب. هل تستطيع ان تقول ما الذي دفعك لعمل الثلاثية؟

ف.ب: لقد كنت دائماً أثار بلوحات عن المسالخ واللحم وبالنسبة لي فإنها تعود بشكل كبير الى الموضوع الكلي في الصلب. لقد كانت هناك صور فوتوغرافية غير اعتيادية اخذت لحيوانات قبل ان تسلب بفترة قصيرة، لها رائحة الموت. نحن لا نعرف طبعاً، ولكن يبدو في هذه الصور بأنها كانت تدري بما سيحدث لها. كانت تعمل اي شيء لتهرب، اعتقد ان هذه اللوحات كانت تنطق من ذلك النوع من الاشياء والذي هو بالنسبة لي قريب جداً جداً من الشيء الكلي في الصلب. انا اعرف انه بالنسبة للمتنبيين للمسيحين: الصلب له أهمية مختلفة تماماً. ولكن بالنسبة لغير المؤمنين كان ذلك عملاً من سلوك الانسان فقط، طريقة للسلوك مع الآخرين.

د.س: ولكنك في الحقيقة رسمت صورة أخرى تتعلق بالدين، لانه فضلاً عن الصلب والذي هو موضوع رسمته لثلاثين عاماً، هناك الباباوات، هل تعرف لماذا ترسم دائماً لوحات تعص الدين؟

ف.ب: في الباباوات لم يكن لذلك علاقة بالدين، لقد اتى ذلك من هوس بصورة فوتوغرافية اعرفها لفيلاسكويين صورة البابا انوسنت العاشر.

د.س: ولكن لماذا اخترت البابا؟

ف.ب: لانني كنت اعتقد بانها واحدة من اعظم الصور الشخصية (البورتريت) للنجزة وصرت مهووساً بها. اشترت كتاباً بعد كتاب مع صور توضيحية لبابا فيلاسكويين لانها اسرنتني وفتحت لي كل انواع الاحساسات ومساحات — كنت اريد القول — من التصورات حتى في أنا.

د.س: ولكن الا توجد صور شخصية غير صورة فيلاسكويين كان من الممكن ان تصبح مهووساً بها اننت متأكد ان لا يوجد شيء يخصك في حقيقة كونها صورة البابا؟

ف.ب: اعتقد انه اولها الراشح.

د.س: ولكنك عملت لوحتين او ثلاثاً لباباوات حديثين، بيبوس الثاني عشر على اساس صورة فوتوغرافية كما لو ان الاهتمام بفيلاسكويين قد انتقل الى البابا كنوع من الرمز البطولي.

ف.ب: في تلك الصور الفوتوغرافية الموكية الراكبة حيث حمل خلال كنيسة القديس بطرس. حقيقة بالطبع ان البابا شخص فريد، لقد وضع في موضع فريد يكونه البابا كما في بعض الماسي العظيمة، كما لو انه وضع على منصة تبرز الى العالم جلالة ذلك الزمن.

د.س: بما انها نفس الحالة الفردية في رمز المسيح، الا يستدعي ذلك فكرة الفردية والحالة الخاصة للبطل المأساوي؟ البطل المأساوي هو بالضرورة شخص مرفوع فوق الآخرين، أولا.

ف.ب: حسنا. لم افكر فيه بتلك الطريقة قط، ولكن حين افترضتها علي اعتقدت بأنها يمكن ان تكون كذلك.

د.س: لان تلك هي موضوعات المتعلقة بالدين ولا يوجد جديها. هناك المسيح المصلوب وهناك الباباوات.

ف.ب: هذا صحيح، اعتقد من المحتمل ان يكون ما تقتصره صحيحا. ذلك بسبب انهم فرضوا بواسطة الظروف حالة فريدة.

د.س: وهل الذي اردته فوق كل شيء هو ذلك النوع من المزاج الضمني في بعض الاوضاع الفردية او المأساوية؟

ف.ب: لا. اعتقد خصوصا انني اتقدم في السن باتي اريد شيئا اكثر خصوصية من ذلك. اريد تسجيلا لصوره ومع تسجيل الصورة، يأتي المزاج طبعيا. لانك لا يمكن ان تعمل صورة بدون مزاجها الخلاق.

د.س: تسجيل لصوره شاهدها في الحياة؟

ف.ب: نعم شخص او شيء ولكن بالنسبة في هو في معظم الاحيان شخص.

د.س: معين؟

ف.ب: نعم.

د.س: ولكن هذا كان اقل في الماضي.

ف.ب: اقل في الماضي ولكنه يصير الآن اكثر واكثر الحاحا. لانني اعتقد فحسب باتي متعلق بتلك الطريقة. هناك امكانية الملاحظة الاستثنائية اللاعقلانية لهذه الصورة الالهيانية والتي تشاق لعملها وهذا هو الاستحواذ، كيف يمكن ان اعلم هذا الشيء في اكثر الطرق لاعقلانية.

كذلك فانت لا تعيد عمل شكل الصورة فقط بل تعيد عمل كل مساحات الشعور التي لديك الادراك بها، انت تريد ان تفتح مستويات عديدة للشعور، ان كان ذلك ممكنا. وهو لا يستطيع، من الخطأ القول انه لا يمكن العمل بطريقة توضيحية خالصة، بتعبير رمزي خالص، لانه طبعيا قد تم عمله. قد تم عمله عند فيلاسكويز، ذلك بالطبع حين يختلف فيلاسكويز عن رامبرانت. لانه بشكل غريب بما يكفي، لو اردت ان تأخذ الصور الذاتية الاخيرة العظيمة لرامبرانت ستجد بان المحيط الكلي للوجه يتغير مرة بعد اخرى. انه وجه مختلف كلياً بالرغم من ان له ما يسمى بشكل رامبرانت. وبهذا سيستغرقك في مساحات

مختلفة من الشعور. ولكنه عند فيلاسكويز اكثر تحكما واعتقد طبعيا انه اكثر اعجوبة. لان المرء يريد عمل هذا الشيء من المشي على طول حافة الهلالية. هو عند فيلاسكويز شيء استثنائي جدا جدا، انه استطاع ان يبقيه قريبا لانه سمعه صورة توضيحية وفي الوقت نفسه يحرق بعرق اعظم واعمق الاشياء التي يستطيع الانسان ان يشعر بها. ذلك ما جعله رساما غامضا بشكل مدهل، لان المرء يعتقد حقا بان فيلاسكويز سجل القصر في ذلك الوقت وعندما ينظر الواحد الى لوحه فانه قد ينظر الى شيء قريب جدا جدا مما بدت عليه الاشياء. بالطبع ان الشيء نفسه قد اصبح مشوها ومنسجبا حينئذ. ولكنني اعتقد اننا سنعود بطريقة اكثر اعتباطية لعمل شيء شبيه جدا بذلك. ويكون معبرا كما كان فيلاسكويز في تسجيله للصورة، ولكن طبعيا كثيرة هي الاشياء التي حدثت منذ فيلاسكويز. ذلك ان الوضعية صارت اكثر تشابها وكثير صعوبة لاسباب كثيرة. وأحدهما لم يحل في الحقيقة قط وهو لماذا غير التصوير الفوتوغرافي هذا الشيء من الرسم الرمزي، كلية. وغيره بشكل كامل.

درس: بإيجابية اضافة الى الطريقة السلبية؟

ف.ب: اعتقد بطريقة ايجابية جدا. ارى ان فيلاسكويز كان يسجل القصر في ذلك الوقت ويسجل بعض الناس آنذاك. بيد ان فنانا جيدا حقا سوف يجبر اليوم على عمل لعبة للموقف نفسه، انه يعرف بان التسجيل يمكن ان يتم بواسطة فيلم لذلك فان ذلك الجانب من فعاليته قد تولى امره شيء آخر وان كان ما يتعلق به هو جعل الاحساس متفحفا من خلال الصورة. كذلك اعتقد ان الانسان يدرك ان انه حادثة وانه كائن تافه تماما وان عليه ان يهني اللعبة بدون مجر. ارى انه حتى حين كان فيلاسكويز يرسم، حتى حين كان رامبرانت يرسم، كانا بطريقة خاصة. لا يزالان مهما كان موقفهما من الحياة، مشروطين بنوع خاص من الاحتمالات الدينية، والتي نستطيع القول انها محيت بالكامل من الانسان الآن.

الآن يستطيع الانسان فقط محاولة ان يجعل الشيء ايجابيا جدا جدا بمحاولة خداع نفسه لفترة ما بالطريقة التي يتصرف بها. وربما باطالة حياته بشراه نوع من الخلود عن طريق الاطباء، كما ترى ان الفن جميعه صار الآن كلية لعبة يلعبها الانسان بوساطتها نفسه ويمكنه القول انها دائما كانت كذلك ولكنها الآن بمجملها لعبة. اعتقد انه بتلك الطريقة تغيرت الاشياء وان ما هو ساحر الآن سيصير اكثر صعوبة للفنان. لانه في الحقيقة يجب عليه ان يعمق اللعبة لكي تصير جيدة بآية حال.

الهامش:

● Giovanni Cimabue (١٢٤٠ - ١٣٠٢) رسام ايطالي يعتبر رائد النعجب الواقعي في الرسم (للورد).



لماذا، يا إيزيدور

مسرحية من فصل واحد

تأليف : ألبرتو مورافيا *

ترجمة : عزيز الحاكم **

وقميصا باليا، وسيرتدي ذلك بنفس الطريقة التي خلع بها ملايسه ، وفي نهاية المسرحية سيكمل ارتداء الثياب وسيتحول من مثال لعرض الأزياء الى بيتنيك Beatnik (رف الملابس).

جيوستو : عليك يا إيزيدور أن تتكلم هل فهمت؟

بوننا : نعم يا إيزيدور ، عليك أن تبوح لنا بألمك ، أن تدمثنا عن الأذى الذي الحق بك أبوك الذي رباك بحب وأمسك التي وضعتك في هذا العالم وأرضعتك ورعتك.

جيوستو : هل تريد أن تفادى المنزل، يا إيزيدور على حين غرة ، دون أن تقدم أي تفسير؟

بوننا : لماذا ينقصك يا إيزيدور ؟ لماذا تريد الذهاب؟

جيوستو : ألا تعلم يا إيزيدور ، أنك تخرج مشاعر أبويك بموقفك هذا؟ أريدك يا إيزيدور ، وبكل إلحاح ، أن تقدم تفسيراً لقرارك.

بوننا : أجل يا إيزيدور عليك أن تفسر الأمر، ألا ترى يا ولدي أنك تحطم قلب أمك؟

جيوستو : لا ، يا بوننا لا داعي للبقاء، من واجب إيزيدور أن يحدثنا ... نعم .. من واجبه وسيتملك.

بوننا : تكلم يا إيزيدور سيتفهم أبوك — اللذان

(صالون مزين بالأثاث المتشابه، إيزيدور شاب في التاسعة عشرة من عمره، بوننا في الأربعين ، جيوستو في الخمسين. كلهم يرتدون ثياباً شبيهة بثياب النماثيل التي تعرض في واجهات المتاجر).

جيوستو : إيزيدور ، ابني العزيز.

بوننا : إيزيدور ، يا كنزي.

جيوستو : إيزيدور، أبوك اليائسان يتوسلان إليك أن تكلمهما . بوننا : إيزيدور ، أبوك وأمسك يتضرعان إليك أن تقدم لهما تفسيراً.

(سيظل إيزيدور طوال هذا الفصل ينصت إليهما دون أن ينطق بكلمة. لكنه في مقابل ذلك سيقوم بأشياء كثيرة: كان يحك رأسه أو ينظف أظفاره أو أذنيه ، أو يرتب شعره . وفجأة سيشرع في خلع ملايسه، يبدأ بالستر ثم البنطال فربطة العنق والقميص والجوارب والحداء، ويحتفظ ب سرواله القصير. بعد ذلك سيفتح حقيبة صغيرة ويخرج منها حذاء فخماً وسروالاً من المخمل المضلع وصناداراً

* أديب وروائي إيطالي
** كاتب وأديب من المغرب
الفرحة للفنان سعيد أبو روية - مصر.

حيانك - وضعك ويصفحان عنك.

جيوسـتو : ألا تريد أن تتكلم يا إيزيدور ؟ طيب، سأنتكلم أنا . نعم أبوك سيترك لأن عزمك على الذهاب بدون مربر يعني الكثير بالنسبة لنا . كأنك تلصق بموقفك هذا إلى أن أبوك وأمك كالنجان حقيران، لا يستحقان منك أن تبرر سلوكك لهما. أنت تهيننا يا إيزيدور . لكني سأؤكد لك الآن أن لك أباً وأماً نزيهين وعليك أن تخبر بهما . أليس هذا صحيحاً يا بونا ؟

بونا : بلى . يا جيوسـتو ، فكلامك صادق.

جيوسـتو : إلا أنني عوضى أن أتمادى في تقديم يراهم غير مجدية، سأضعك يا إيزيدور أمام الوقائع . لن أبرىء نفسي وسأكتفي بوصف يوم نموذجي في حياة أبويك.

بونا : صدقت يا جيوسـتو ، يوم نموذجي. أنصت إلى أبوك يا إيزيدور أنصت إليه جيداً.

جيوسـتو : إذن فلنبدأ يا إيزيدور من الصباح. الساعة الآن تشير إلى الثامنة، وأبوك مازال نائم. لماذا ينامان كثيراً؟ لأنهما ينامان فوق سرير «السماء السابعة» الذي لا يضاهي نعيمته ورضاوته وتماسكه والعالم أجمع يعرفه بفضل الإعلان الأشعاري الذي نرى فيه شاباً أنيقاً يسأل عن منوم إلى إحدى الصيدليات فيقول له الصيدلي: «لا داعي للمنوم، يكفيك سرير «السماء السابعة» وما هو شعار هذا الإعلان يا بونا؟

بونا : سرير السعادة.

جيوسـتو : ونحن ننام على هذا السرير المغطى بغطاء «بولاريس» الخفيف كريشة والدائيء كموقد. بونا، صفي لإيزيدور الحق الأشعاري لغطاء «بولاريس». بونا : ثمة فتاة عارية تنقش برشاقة في طبيعة شمالية وسط الدبية وأهالي الاسكيو، وبعض الانتمادات الجليدية، وحبوبات الثلج وعلى كتفيها غطاء «بولاريس».

جيوسـتو . وصف أمين أما مفتاح الصورة فهو: «كروا حياتكم لبولاريس» إذن فنحن يا إيزيدور نرفع الغطاء الخفيف في الهواء . وننزل من سرير «السماء السابعة» ثم نهض ونحن نرتدي النعامة. بونا ، ماذا سنقول لإيزيدور عن منامتين؟

بونا : إنهما منامتان من القطن الناعم من طراز «المستر»⁽¹⁾ في ملحتهما الأشعاري نرى فتاة جميلة ترتدي النعامة وهي تمشي بترانين مفتوحين على شفير الهاوية و خلفها الصورة مجموعة من السقوف وقطع في نزوة العشق وبدر مكتمل..

ومفتاح الإعلان يؤكد أن «النعامة تقاوم الأرق».

جيوسـتو : لكن من أخرجنا من ذلك السبات العميق الذي كنا نرتدي فيه نعامة «المستر» ونستمتع بغطاء «بولاريس» فوق سرير «السماء السابعة» ؟ إنه جرس منبه يحمل علامة «زغرودة الشيطان» وهو غاية في الجودة . ولأشك أنك سمعت عنه يا إيزيدور بفضل صورته الأشعارية التي يظهر فيها منبه موضوع فوق طاولة مزخرفة بأعلى مدقن مصري وحولها موميאות تقف خارج توابيتها الحجرية وهي تتحف بشرائط البردي، وماذا يقول الشعار يا بونا ؟

بونا : منبه واحد يكفي لاقاط أسرة بأكملها.

جيوسـتو : وهكذا يهرع أبوك وأمك فرحين غير مباليين ، كطللين صغيرين، إلى الحمام ثم يتعريان ويستسلمان لمعة الاستحمام. لماذا يا إيزيدور تفخر بالسعادة قلب أبوك وأمك منذ الصباح؟ ولماذا يغنيان ويضحكان ويصخبان تحت زخات الماء الفوار؟

بونا : أجل ، لماذا يا إيزيدور؟

جيوسـتو : لأنهما سيجدان في الحمام مستحضرين رائعتين صابون «الزن» . وشعاره المكتوب بحروف شرقية على صورة لبران فوجي . يا ما يقول : «الزن للروح . لكن الزن للجسد قبل كل شيء» . ومعجون الاسنان «مورشيما» المعجون النووي الذي نرى في ملصقه طبيب أسنان يرتدي زرة بيضاء ويكفي برمقيه على النافذة وأمامه سهل مخرب وسحابة الانفجار الذري الشهيرة معلقة في الأفق وفي مقدمة الصورة أنبوب ضخيم ينبس منه ثعبان ملقو من معجون الاسنان الوردي، والآن سيرتدي أبوك ثيابهما يا إيزيدور، فلنبدأ بأمك . ماذا ستلبسين يا بونا ؟

بونا : ملابس «مقصورة العمل».

جيوسـتو : للملابس المفضلة منذ أكثر من قرن لجودتها ، صفي لنا يا بونا هذه الثياب صفيها لإيزيدور كي يدرك أنه ليس من حق أن يلوم أمه.

بونا : هناك أول التبان الأسود الوردي المضمزم الذي يحمل علامة «كوليج» وشعاره: «التبان الذي يستر الكشف» ويقتض عن إعلانه الأشعاري رسماً كبيراً لعنة أنشوية تبدو واضحة من خلال تبان «كوليج». ثم سأرتدي رافعة نهدين آلية من نوع «طالب داخلي». وكما يلاحظ في الصورة الأشعارية فإن أدنى حركة تكفي للتحرر منها، وهي تمتد نحو الأعلى وتفتح للهد أن ينفجر عبر فتحة «سائبة»

ومفتاح الاعلان هو : « راقعة نهدين تتحل من تلقاء نفسها. بعد ذلك أضغ مشد «التلميذة» الذي نرى في ملصقه مشدا موضوعا فوق بعض الكتب وحقيبة ودفتر أو دفتريـن ومقبض أقلام ومحبرة وشعاره: «المشد الذي يبدل المحبين».

جيوسـتو : حسنا يا بونا . أما أنا فأني أرـتدي ملابس «المدير» . وأعلانه الاشهاري يبين بجلاء معنى هذه العلامة حيث نرى رجلا ناضجا وحازما، ذا وجه أمد. يقف وسط مكتب عصري وهو يصدر بعض التعليمات. وماذا يدير يا إيزيدور هذا الرجل الذي يتمتع بنفوذ مطلق؟

بونا : نعم ، يا إيزيدور ما ذا يدير؟ جيوسـتو : كل شيء. من مصنع الطائرات حتى تجارة المخدرات مستغنيا عن كل أهمية ، كما يؤكد ذلك بيان الصورة : «الباس هو الذي يخلق المدير». لكن لنعد إليك يا بونا، فقد تركتك برافعة النهدين والمشد والتبان. ماذا سترتدين إذن مع هذه الملابس الداخلية؟

بونا : سارتدي الفستان الصغير «فستان الجيب» . جيوسـتو : وجملته الاشهارية معروفة جدا : «لا يرى لكته موجد».

بونا : وفي الملصق نرى فتاة حلوة في ثلاثة اوضاع متتالية : في الوضع الاول تبدو عارية وهي تسحب الفستان بحركة يشوش من حقيية يدها وفي الوضع الثاني تبدو داخل الفستان ، بعد ذلك تتعري من جديد وتعبد الفستان الى الحقيية بنفس الحركة المرحه.

جيوسـتو : وما نوع الاحذية التي ننتل يا بونا؟ بونا : احذية الريح.

جيوسـتو : «الحذاء الذي يمشي وحده».

بونا : والكل يعرف إعلانه الذي يعرض امرأة ورجلا وطفلا يرتدون احذية جميلة لكننا لا نرى إلا عراقيهم والاحذية وحدها تعبر من المشاة فيما يحل سائقو السيارات الواقفة أمام الضوء الأحمر وهم يحدقون في الاحذية العابرة يعيرون جاحظة من فرط الإعجاب.

جيوسـتو : والأـن يا إيزيدور وقد أرـتدي أبـواك ملابسهم لم يبق لهما الا أن يخرجوا لمواجهة الحياة تحميها وتوقدهما أفضل المنتجات.

بونا : ثم نخرج لكن لماذا تكبر سعادتنا حين نكون في الخارج يا جيوسـتو؟

جيوسـتو : لأن هناك سيارة من نوع «يوفونتوس»

نتنتظرنا في الخارج.

بونا «سيارة بربيع العمر».

جيوسـتو : هذا هو الشعار المكتوب على صورة تتألق فيها سيارة سباق مكشوفة وعلى متنها رجل وامرأة في عز الشباب وهي تتدفع بسرعة فائقة، والمرأة المسننة تبتسم وشعرها يتطاير في الهواء وبجانبتها رجل قوي، سليم البنية، والتأقؤل يكسو محياه. انها الصورة التي تعكس السعادة والحياة والفرح، ونحن يا إيزيدور نسمي الى التقيد بها.

بونا : نعم ، يا إيزيدور، فمئذ اللحظة التي يقتحم فيها ابواك العالم لا يكتفيان باستعمال افضل المنتجات. بل يكرسان حياتهما لها ويكدان من أجل الامتثال لأداب السلوك، التي تنص عليها الصور والشعارات الاشهارية، ضمنيا او بشكل صريح.

جيوسـتو : قديما، يا إيزيدور ، كنا نقفدي بالوصايا العشر، أما اليوم فإن لسدينا اعلانات تحتل على الاستهلاك.

بونا : بالضبط، فنحن نكرس حياتنا للمستحضرات وننصرف وفق المعايير التي تملينا عليها.

جيوسـتو : ذلك أن صناعة الاغذية، مثلا، تتطلب منا ان نهب أنفسنا للأسرة، لأننا حين تكون داخل الأسرة نستهلك الاطعمة بنهم. من هنا ينبع ذلك الاجلال الذي نكته للخصان العائلي. وانت تعرف أن الصناعة السينمائية تريدنا أن نكون دمويين وفاسقين، ومعظم الافلام تركز على الجريمة والشبق. ونحن ، نك ، من طيب خاطر، لتعويض الفضائل العائلية - التي تنصصنا بها الصناعة الغذائية - بالدعاية والعنف اللذين تمتدحهما الصناعة السينمائية. نحن يا إيزيدور نقدر صناعة السيارات التي تقتضي منا التهور، وصناعة الكراسي والاراك والاسرة التي تفرينا بالكسل، وصناعة الخمور والمشروبات الروحية اللذيبة التي تريدنا أن نكون كحوليين، وصناعة التبغ السلطانية، وصناعة لوازم الدفن التي تشتهي موتنا.

بونا : لا ترهق نفسك يا جيوسـتو. إيزيدور يعرف هذه الاشياء جيدا، ويعرف ايضا انه بدون اشهار لن يشعر انسان العصر الحديث بالامان والاستقرار ولن يتذوق الجمال ابد.

جيوسـتو : ها نحن - الاثنين - نركب سيارة «يوفونتوس» باسمين ، سعيدين، في اوج الصبا، ونمضي متألقين صوب محطة البنزين، لأن خزان سيارتنا فارغ . لماذا يا إيزيدور كل هذه السعادة

وهذه البسمات؟ لأن البنزين الذي سنعلا به الخزان من الصنف الممتان «أخيل» وشعاره الشهير: «ضعوا سلحفاة في محرك سيارتكم- مستوحى من المفالطة القديمة التي تقول بأن السلحفاة أسرع من أسرع أبناء «ديتس»»^(١)، سجل يا إيزيدور، هذا النموذج الرائع لشعار مستعار من الثقافة.

بونوا: بفضل الأشهار استطاع الانسان أن يخلق الأشياء الجميلة، به ينتعش كل شيء وينبت ويسترد عافيته. الأشهار، يا إيزيدور، يتيح للبشرية أن تعيش تاريخها الخاص مرة ثانية.

جيوسستو: ها نحن قد وصلنا إلى محطة البنزين نشيطين مرين، والبهجة تشع من كياننا كله، وعمل المحطة يظفون زجاج السيارة ويزودونا بالماء وزيت الفرامل والبنزين على ايقاع رقصة الباليه. سجل يا إيزيدور، أرجوك، أننا في كل ذلك نمثل - نحن وعمل المحطة - للاعلان الأشهاري الذي يدعونا لاستهلاك بنزين «أخيل».

بونوا: ونؤذي الثمن، ثم نذهب، نعم يا إيزيدور، نمضي والفرحة تغمر قلبنا، لأننا نعرف أن ثلاثين لترا من بنزين «أخيل» مثلا خزان سيارتنا.

جيوسستو: نمضي في الحال إلى السوق الممتان، يا إيزيدور، فتشتري أمك بضائع «غرفنتويا»^(٢) الرائعة، هل تتذكر يا إيزيدور لوحتها الأشهارية المتميزة حيث نرى امرأة أنيقة تتابع بعض الحاجيات من السوق الممتان، وحين يقدم لها البائع الوسيم إحدى ألعاب تشير إلى رف آخر صارخة: «لا، هيتي غرفنتويا من فضلك!» وعلى هذا الرف نرى جميع أنواع «غرفنتويا» من الطعام إلى المقنونية، والاعلان يجعل الشعاع البراق «من التراب إلى اللعبة». وما نوع الزيت المفضل لديك يا بونوا؟

بونوا: زيت «القلعة».

جيوسستو: أه، انه ذائع الصيت بفضل ذلك اللصق اللذيذ الذي نرى فيه أسوار قلعة تروسطية يفتحها جنود يتسلقون السلالم، فيما يدافع عنها جنود آخرون يفرغون الزيت الساخن على العدو، لكن المتقاضي عوض أن يصرخوا من آلام الحروق يتلوقون الزيت باطراف أصابعهم وهم يهتفون: «أوه، انه زيت القلعة».

بونوا: «الزيت الذي يبعث الشباب».

جيوسستو: أجل يا جيبييتي. فأنت تشتريين زيت «القلعة» وحين «كمميراه» للمتان.

بونوا: ثم ابتاع سباجيتي «الحقيقة».

جيوسستو: «ما يصلح للمعدة يصلح للدماغ ايضا».

بونوا: معكرونة رائعة ترتبط صورتها بصورة الحنان، فيها تظهر ام في غاية السعادة تضع فوق المائدة حسائية ملووة بالسباجيتي، والاب واطفاله الأربعة يسكنون بالشوكات متاهين لالتهام العجائن اللذيذة وهم يطمطون وعيونهم جاحظة.

جيوسستو: ويعد أن تشتري كل ما تحتاج إليه، تعود إلى البيت. وانصل إلى مكتبي كي أصرف بعض الأمور الروتينية. اما أمك فانها ترتدي زرة صغيرة وتذهب إلى المطبخ لتعد الطعام.

بونوا: كما يوصينا بذلك اعلان مواقف الطبخ «فيزوف»^(٣) وشعاره المعروف: «عليك باستعمال فيزوف سواء أكنت طبخة ام طبخا».

جيوسستو: لقد انتهت أمك من الطبخ يا إيزيدور. لا داعي للقلق أن المواد الجيدة لا يمكن أن تضمّن سوى غذاء شهى. وما نحن الآن جالسان أمام أواني «أورفيوس»^(٤) الشهيرة.

بونوا: لن نأكل ابدأ أدوات «أورفيوس».

جيوسستو: وعندما ننهي الأكل، يا إيزيدور، ترفع أمك الأطباق عن المائدة. وتترك غسالة الأواني التي تحمل نفس علامة الشلاجة والخالطة وآلة الغسيل «عمل» وتستفيد من نفس الأشهار المقتضب: «بالعمل» (أعمل). والحقيقة انه شعار صادق ففسالة الأواني «تعمل» بدون عون أحد. وبعد دقيقة أو دقيقتين تقف أمك ذاهلة أمام هذا العرض الممتع الذي تغسل فيه الصحون وتنشف بطريقة مثالية، ثم تحل وزرتها وتعلق بأبيك في غرفة النوم لتنعّم بقبولة قصيرة.

بونوا: إن أبناك وأمك يستريحان، يا إيزيدور، لكن أبوك ما زال يمتنع بالشباب لانها لا يستعملان المواد، التي تحافظ على الشباب وتضمن الخلود، عينا. إذن فلا عجب أن ينفخا في الجمار عوض أن يستريحا. لكنهما قبل أن يستسلما لنشوة العناق يهترسان من نسيان الكيس الواقي «غاتا برشا»^(٥).

جيوسستو: الكيس المعروف بصورته المؤثرة التي نرى فيها طفلا يتوسل إلى أمه الشاب اللطيفة قائلا: «لا يا أمي، لا تستعجلي غاتا برشا، أريد أخا صغيرا».

بونوا: بعد الجماع يدخن أبواك سيجارة «الأبطال» الأمريكية الصنع، المزودة بمصفاة الهروين الشهيرة التي تزيل النيكوتين، لكنها تحتوي على نسبة قليلة من المخدر، وعندما يدخن أبوك وأمك سيجارتين أو ثلاثا يلجآن عالم الخيل الساحر، ثم يستعدان للذهاب

الى السينما. ومن بين كل الافلام المعروضة لا يختارن الا فيلما امريكيا من انتاج شركة «الحمار الذهبي».

جيوستو: وهي شركة امريكية شعارها الاشهاري عبارة عن حمير وديع، يتفرس في وجوه المتفرجين ثم يرفع خرطومها ليصدر نقيق حب لا ينتهي.

بونوا: نهيق يزرع الغبطة في اوصال ابويك اللذين يلونان بكرسييهما، ويستعدان لمشاهدة فيلم لاشك انه سيحرك اعق المشاعر.

جيوستو: لان ابويك، يا ايزيدور ساديان وماسونيان مثل كل الناس، لا اقل ولا اكثر.

بونوا: والنهيق في الاصل استهلال لمغامرات «الجلاد جاك».

جيوستو: تماما، يا ايزيدور، انه فيلم عن اللص السادي الذي يتسلل ليلا الى المنازل مسلحا بسوط، يهاجم النساء ويقيدهن ثم يعرهن ويجلدهن بفظاظة، حتى تكل بده، ومثل هذه الافلام، يا ولدي العزيز، نتيج لنا ان نرى على الشاشة اجمل الازداف. علاوة على ذلك هناك تسليية اخرى مفضلة لدى ابويك، هي الجلوس في هدوء امام التلفزيون وقت الظهيرة. وفي هذه الحالة لا يمضيان وقت الفراغ في مشاهدة الجلاد جاك، بل في الاستماع بالمحرفين المحروفين اللذين لا يضاهيهما احد وهما: «بوبا بابينو وجيجي مامينا».

بونوا: والحقيقة ان ابويك ليسا ساديين وماسونيين بل عاطفيين ايضا. والثنائي «بوبا وجيجي» يقدم نغمين خالدين: «افكر فيك لكني اتجنبك» و«نظرت اليك غير انك لم تلحظ ذلك». وهما اغنيتان تستجيبان تماما لحاجيات البشرية.

جيوستو: وكيف تنهي نهارنا يا بونوا؟
بونوا: نتعشى ثم نخرج الى الحانة او الى لعبة ليلية عصرية.

جيوستو: لكن ابويك، يا ايزيدور، لا يذهبان الى هذه الاماكن كي يقلدا ابطال الاشهار بل ليندمجا بهم اندماجا كاملا.

بونوا: تذكر يا ايزيدور اشهار ويسكي «انجلترا القديمة».

جيوستو: تلك الحانة التي تغمرها اضمواء خافتة، وفتيات التبيذ العذب، والذبال الاربعيني القوي بوجهه الذي يشع وسامة ووقار، والمبسط المصنوع من النحاس والخشب اللامع. والزبونان الجامعان فوق منضدتين خفيفتين وحدهما وجهها لوجه يتبادلان النظرات والبسمات.

بونوا: هذان الزبونان اللذان يحتلان الملصق الاشهاري هما ابوك يا ايزيدور، هكذا يحصل التماهي المطلق. اصير انا «هي» وابوك «هو». ونحن سعيان بوجودنا في هذا الجو الحميمي المتميز الذي يسوده هدوء ارستقراطي، كل واحد منا يرفع كاسا مملوءة بسائل غجري تسبح فيه قطع الثلج، اما شعار الاعلان فهو، «روحان وكاس واحدة».

جيوستو: على هذا الفسوال يا ايزيدور نقضي نهارنا، وكما ترى فان صناعتنا تفكر في كل شيء. وليست هناك في الحياة لحظة بدون مستحضر صناعي مناسب، مطلق النفوذ، لا تشوبه شائبة. والاشهار على استعداد دائم لتذكرك بان حياتنا ينبغي ان تخلو من لحظات الفراغ.

بونوا: تعني، الا تقتفر الى المنتجات الصناعية الكافية.

جيوستو: والان يا ايزيدور تعمق جيدا في هذا اليوم، تخصصه كما يطولك، فلن تثر فيه على شيء لا يقتدى به. ان موقفك يا ايزيدور يوحي بان ابويك يستحقان اللوم. والحقيقة عكس ذلك، فقد تدارك ابوك وامك كل امر، وهما الآن يتمتعان براحة البال. لانهما لم يشتريا في حياتهما الا افضل السلع التي تصنعها ارقى المصانع، وظلا يمثلان باستمرار للمعايير الاخلاقية التي يبيتها الاشهار.

بونوا: هل فهمت يا ايزيدور؟ نحن لم نقترف ما بيعت على الخجل، لا شيء على الاطلاق، والان قل لنا، على الاقل، ما هو ماخذك علينا.

جيوستو: تكلم يا ايزيدور انها فرصتك الاخيرة. (في هذه اللحظة ينهض ايزيدور مرتديا ملابس البيتيك ويهم بالخروج، ثم يلتفت عند العتبة).

ايزيدور: باللغة!

جيوستو: ماذا تقول يا ايزيدور؟

ايزيدور: باللغة! (ينسحب)

بونوا: ابق يا ايزيدور. لماذا يا ايزيدور؟ لماذا؟

اشارات:

• ايزيدور هو الاسم الشخصي للكاتب الشهير الملعب بالكونت لوتريامون الذي ألف كتابه الغف «ناشيد السالدور» وهو في سن التاسعة عشرة. هل يتطرق امر التسمية، هنا، مصدفة ما ام باختيار مقصود؟

١ - الساتر في النوم.
٢ - الحورية التي تزوجت ببلوس وانجبت منه البطل الطرودي الخالد «اقيل».

٣ - نسية الى العلاقات الاكلو «غروغوتوا».

٤ - نسية الى البركان الايطالي «فيزوف».

٥ - ابن ربة الفن كاليوبي، وهو شاعر وموسيقي بارع علمه ابولو العزف على القيثارة حتى صارت موسيقاه تحرك الالهة والناس والحجارة.

٦ - Gutta - Percha = مادة شبيهة بالمطاط تستخرج من بعض الاشجار

المسرحي العربي: جواد الاسدي أحاول تفكيك بيت النص، وخلق أعمدة التمثيل البيت



حاوره:
يوسف ابولوز *

الفريق الى مجموعة من القتل او القرايين ولكنه سرعان ما يضيء لهم شمعة ويأخذهم من طوافهم المجنون بين العتمة والضوء الى شعلة من النهار الذي لا يد منه .. النهار الذي يبحث عنه مسرح الاسدي. وعدا ذلك هو حلم طويل يسعى الى تطويق الليل وحصار الالم المقدس الذي ينجزه العمل المسرحي لحظة بلحظة امام جمهور يبدو مأخوذا بما يحصل في العرض ، او مأخوذا بما يحصل في نفوس هذا الجمهور الذي يعرف فجأة ان المسرح هو «اللاستور»، وان التمثيل هو جزء من الحياة. كذلك هو جزء من هذه المرأة الكبيرة جدا والتي لا تصدق احيانا الا بتفشيها واعادة صقلها من جديد.

● استطاعت تجربة الاسدي المسرحية ان تمثل الحنين والحب والغربة، واستطاعت تجربته القبض على المكنات التي مازالت في حوزة انسان مطحون بالاعانة، ومع ذلك هو انسان غير مكسور لانه على خشبة حياته وعلى خشبة موته يصرخ دائما: المجد للحياة..

● لا يعتمد المخرج المسرحي المتميز جواد الاسدي على خلق حالة مسرحية تهييجية حركية وناقذة في حديثها ولذعها من خلال شخوصه وادواته واسلوبه الجمالي الفذ.. لا يعتمد على ذلك وحسب بل يسعى دائما الى نقل الحياة برمتها من خارج المسرح وتجسيدها على الخشبة ، او يحدث العكس احيانا ، كان ، ينقل الحياة الى المسرح الى الخارج .. الى الحياة ، وهو في عملية الاخراج لا يقف في هذا الموقف التخصصي الواحد في العمل المسرحي ، بمعنى ، انه عندما يخرج العمل فهو يقوم بأكثر من عملية الاخراج.. طيلة ذات الوقت يتحول الى اكثر من كاتب .. كاتب ، موسيقي .. ممثل ، مشاهد ، مستمع، وربما اكثر من ذلك .. ومن يشتغل في ورشة الاسدي عليه دائما وابدا ان يتحمل نزقه وهياج وعنفه ، وفي الوقت نفسه ، عليه ان يتحمل قسوة الحنان فيه.. ينقل الاسدي شهراته الى الخشبة ، وكذلك تصيب عدواه كل فريقه وكل رفاقه على الخشبة الى درجة ان يتحول هذا

* كاتب من الاردن.

● جواد الاسدي عاشق كبير للمسرح . ومن دون فضائه هذا ، تراه لا يعالجه شيء آخر الا الصمت ، ولانه يكره الصمت ولا يعتبره فضيلة فانه دائم العيش في الفن .. في اللغة المشتعلة بضوء ذهبي دائما.. في القصيدة ، في العبارة التي هي موقف وشهوة وانتظار ورحيل دائم الى محطات مفسولة بمطر لا يشبه الا ذاته.

● هنا حوار مع جواد الاسدي يشعل الذاكرة ويشعل القار من بعيد . لا نقترب هنا كثيرا من المسرح ، ويبدو حوارنا وكأنه يدور على أطراف المسرح ، خوفا من الغشول الى عتبات اخرى كثيرة تتطلب ان نكون اكثر قسوة مع انفسنا اولاء. وعلى اي حال ثمة في الحوار الكثير من الشعر . والقليل من التنظير . وهذا في حد ذاته سرعة اخرى ، فالمسرح يشاهد اكثر مما يعالج بالنظرية. تماما. كالقصيدة التي تتسرب الى رمل الروح من دون مساءلة او اي اعتبارات اخرى. ولكننا في النهاية سنكون مسجونين الى داخل مسرح جواد الاسدي حتى ولو كنا معه في اطراف مسرحه.

● اسماك مرتبط بالمسرح الفلسطيني.. مرتبط بتلك الخشبة التي تشتعل فيها النار او تشتعل حولها وعلى اطرافها منذ اكثر من ٤٠ عاما ، فكيف ننظر للمسرح الفلسطيني الآن ، ما الذي ينقصه ، وما الذي نقوله من اجل مسرح فلسطيني اكثر فاعلية؟

● الاسدي: كأننا صورة التقاطع والاقتراعات الزمنية صنعت عندي الانتماء الطهراني للمقدس الذي سيجع اروحنا وسنواتنا التالية. دون ان ادري ويبدون قصد مسبق بخلت في ملكوت المسرح من باب الخفي الآخر كي اظل امجد مرابا الحريق الابدية ، في توحيد صلواتي ومع طوقسية تيرانية ربطت عنقي بعنق فلسطين ، ارتدبت جبتها ولهتت في مخيماتنا وكتبت اسمها على راس القصيدة الساحرة ، حاولت وبشفت ان اتقدم بحدس كي انفض عن المسرح الفلسطيني غبار الصراخ واللاهات خلف الخطاب المظلل ، بنيت نور الشخصية في الظل البعيد ، صبرا على راسي وشائتلا في قلبي ، الحريق مظلتي والمضي في سلفية الخراب قدرتي الصلب المعدني ، منحت المعلن اقصى ما لدي من حسرة ودمع ، في البروفات وبعدها ثم قبلها كنا نغرق من يوم القيامة قواميسنا ومفرداتنا ، فلسطين نتقدم مثل هودج عاصف في دنيا تعيش على الانقسام الابدي بين التوق للحب والحب موتا من جهة ثانية ، فلسطين المعشوقة نهارا تفتصب في ليالي الوحشة ، والمسرح الذي ننشد هو بيان الوحشة والاعتصاب ، القدس عروس قواربنا ، القدس قداس للقوس ، القدس عروس خناجرنا ، القدس محطتنا ، القدس وحيدتنا ، القدس ترملنا ، ارملة قدس الروح ، في المسرح دائما نتوق لاستنهاض المدينة الفاضلة الموجلة ، او تيشير الصلوات من اجل الركوع للحرية الام ، ليس ما يدل على الازدهار المسرحي ، كأنما المسرح صغار محطة انتظار للمخبولين النشاز ، الركافة والرطانة ، والتسفيه والتخبط في مربع الابتذال والفكاهة

العامة ، كل هذا اصبح يشكل السمة الجوهرية لصورة المسرح والمشهد المقلوب على قفاه. المجد للمقدس المتني ، المجد للانهيار ، ولعوامل انهيار الميت اغنيته اليابسة.

منذ خمسة عشر عاما احاول عبر عملي على المسرح الفلسطيني ان افكك بيت النص ثم اخلع اعمدة التمثيل الميت ، الاشارات ودلالاتها المكثفة ارسها في فنان قهوتي ثم انفذها في الظل المسرحي ، ليس هناك اي مجد للثبات ، ولا ركيزة للترين اللغوي الخطابي ، ولا اي توق لابتزاز الجسد ، الميلان المركب التحتي غاية من غايات بروقاتي ، المس وثعبان التغير هندسة مشهديتي ، ملاحقة النور الخافت ، والموسيقى الجسدية الروحية ، صلواتي ، هكذا احاول العبور لمخ النفس المزد من للذة الخشنة ، ما زالت اجلس تلميذا على مصطبة فلسطين ، دائما اخبىء لها ورده من ضوء حر ، ما زالت اجلس على نهر الغصة والحسرة والاحباط كي اربط ليل السكاكين الطويل الذي يحل فلسطين الى حفلة من الرايات وروايات المذابيح بصمت ، اتفق الجميع عليه ، التماجد تفرز في ظهر فارس التحرير ، الطلقات تده من الشمال والعاصفة من الجنوب اما من الشرق والغرب ، غروب مربع ، ليل العرب صار اكثر غربة من غربانهم ، ليل العرب والخبيات الاليفة ، توابيت الايائل في مساء الانتفاضة تتطاير ، بينما الامة كلها غافية على مخدة من رما ، ما زالت ادفع المسرح الذي اعيش واتنفس نحو هذا الهول المزد ، انني امشي نحو تمجيد الكوفي ثم انني السفر فيها للمجهول المخرج.

● هناك خلف الستارة ، حيث رائحة العنمة هي ذاتها رائحة الاقتلاع ، الغياب ، الفاني ، الحب والمرارة ، ترى ما هو النص الذي خلف الستارة ولم يتقدم جسور بضع خطوات الى الخشبة نود الاسماء عليه هناك في خلوة المسترة؟

● الاسدي: منذ ذلك المساء الذي فتحت فيه كتاب القديس غارسيا لوركا ، منحتني (يرما) مسرحيته الساحرة معايشتين ، احداهما في بروقات المسرح والاخرى قبلها او بعدها ، ان هذا الما قبل او الما بعد بالنسبة لي هو السياق الاخطر في حلقة القيام بالبروفات ، فالمقابل هو الاستيقاظ على ريش الحماة التي هبطت على حافة شبكي وهي تحمل على جناحها ندى الفجر ، بصيحة الصعامة ومع فيروز الله الصباحية ، احيي ماري ، تلك الفتاة التي كانت تمضي على سطح تحمل بين يديها ضوء الحنين المنجذ ، ثم اسلط الضوء على فيكتور الذي يتسلل مع ذكررة المساء كي يداعب روح يرما ، اما اخوان القيقم فهي انني اراه يزدهر في حضرة اللجواميس في المزرعة ، يرما عندي مثل ماريتا ، عزاء غرطاة وروحها التي اعدها جمرها وهي تهفو للحرية وتندى ابواب الدولة ، لا ذرع زيفها ، تلك البروفات تكفي لي حياة تفصيلية من لوعة ورغبة وحس عاصف ، مع يرما الباجئة عن ضوء رحمها ، الولد المقدس الذي تنشده ، كان عندي ولد مقدس اسمه كوران ، بصيحة كوران وعلى فراشه

للممي ثبت عذاب يرما وهي تنشد ولدها ، قال في الدكتور وقتها ، ان ابنك سيلقى مصرعه بعد اربع سنوات ، لان قلبه مذبح ، وقادة خصره مقطوعة ، قدماء مستظلية ، وظهره عار الى جنون مربع ، اما ان تحمل طيبه او .. قلت ساحمل طيبه ، حملت ولدي بين ضلوعي ثم ركضت به نحو ست زينب ، ركعت في حضرتها وصرت ارتل ثم انوح واصلي الى الله لكي يحمي القصيدة الذهب الذي احمل طيبها ، في تلك الايام بالتحديد كانت بروفات يرما تنغذى من دم ولدي الوليد المسيح الملعوب سلفا ، لقد تمادى التوحد الطقوسي الدموي بين قصة يرما وجنوح جسدها للولد وبين طائري النار الذي سيهوي ، صارت بروفات مميعة ، عاصفة ، قاسية وسحرية في آن ، بعد كل بروفة كنت اموت على السرير ، ثم قسوة مريفة كانت تعصف بي بعد البروفة .. لم يكن المثلون يعرفون تلك القصة الممزقة ، كأنما اللذة بالاحساس مع يرما وغنائيتها القصائدية وهي تنشد شروق ابنها هي لحظة عذاب خطير تهز روعي وانا انظر الى ابني وهو ياموت ببطة ، اي وحشة واي فراق!!

دائما كان هناك ثمة قرين حقيقي يتكره الطبيعة المتوحشة كيما تزيد وحشتي ، يومها وضلال ايام بروفاتي على مسرحية «ماريانا لوركا» ايضا جئحت الى قراءة الهيجان ، وهي رواية تسجل بشغافية ساحرة موت لوركا ، على وقع بروفات ماريانا قرأت موت لوركا ، ولعل اخطر ما في مسرحية «ماريانا لوركا» هو ان لوركا حقق فيها نبوءته عن طريقه موته ، هنا لقد اطلق الرصاص على لوركا الكاتب الاسباني الرائع بالضبط كما اطلق فونسيكا الشرطي الوغد الرصاص على ماريانا في نهاية المسرحية ، انه شاعر رأى موته على الورق ، شاعر منح بطلة مسرحيته دماده الحية ، حال انتهائي من قراءة الهيجان ، اشهد اني اجهشت بالبكاء ، البكاء الصراخ ، البكاء الجنون ، لا اعرف لماذا انتابني شعور حقيقي برغبة اخذ اعداد هذه الرواية مسرحيا ، حالا طرحت على نفسي السؤال المستعصي ، من سيلعب دور لوركا؟ ففتشت بين وجوه الممثلين عن واحد يليق بلعب دور لوركا؟ قلت من هذا القديس والقصيدة والسحر والموسيقى الذي سيجتمع في ممثل واحد؟ مر ببالي ومن يبالي المداعبة وجه ابي عبدالله الاسدي ، لماذا وجه عبدالله؟ اقسام لم احذر وقتها السب الذي جعلني استدعي ابن امي للعجب الدور علما بأنه لم يكن لاخي اية صلة بالمرح ، كان سائق سيارة جسر ومغامر لا تعرف مغامرته حدا ، بعد ارق ليالي عنيف استسلمت لنوم قلق ، ظل وجه اخي يلاحقني ، وضعت اخي في مساحة نص الهيجان وحقا تخيلت انه حل محل لوركا ، وعندما اقتربت النهاية وحان وقت اعدامه رايت وشاهدت صورة اعدام اخي في لوركا ، كم مت من الفزع ليلتها ، ايها الرب انقضي ، ناديت ، لماذا هذا الامتزاج؟ في الميم الثاني كلمت الممثلين ورويت لهم الرواية الحلمية الكاملة ثم واصلت العمل على مسرحية ماريانا ، بعد شهر من بروفاتي

على المسرحية وصلني نبأ اعدام الستارة المسرحية التي هبطت على جثمان اخي في صراخ حتى الغيوبة المؤبدة. تمددت على سرير الوحشة ثم دخلت في غيوبة مفزعة وجدت نفسي بعدها في احد المستشفيات تطرز جثتي الابر والحمى والنحول.

● ما افق التعاون بينك وبين د. وليد سيف؟

● الاسدي: كتب الدكتور وليد سيف مسرحيته التي عنوانها بشكل اولي باسم (حريم) التي تقرأ الدكتور بزوايا مركبة تخلط بين المناخ الحكائي التراثي وبين المعاصر في دلالات وإشارات الى منطقة اللحم والقسوة .

يجري الاستعداد لاختراج (حريم) في سياق عربي عربي ، مع بروفات تحقق للنص معادلا بصريا يعطي للممثل الاولوية المطلقة من حيث الفاعلية والارتجال والبحث في خواص الشخصية المركزية ، لا اريد الحديث عن التجربة قبل الخوض فيها ، ولا انوي الاسترسال في شرح النص مسبقا ، بانتظار تحقيق النص عرضا مع الجمهور العربي.

● كيف تعاملت مع تجربة مأساويين رؤس الملوك جابر- بلقة ومعين اسبان ، ما الصعوبات وما الجديد في ذلك؟

● الاسدي: رأس ملوك سعدالله ونوس على خشبة اسبانية؟ كان هذا بعد ذاته بالنسبة لي نقطة حلم مدهشة احييت خوضها منذ زمن طويل ، ولعل اكثر الاشياء دهشة هو ذلك الامتزاج العذب بين خواص النص العربي وبين ايقاع والحس من الممثل الاسباني ، واجهتني صعوبات خشنة وغريبة في بداية الامر من حيث التكيف لايقاع حياة ممثلين لم اعرفهم ولم ارهم على المسرح واجعل طاقاتهم الخلاقة ونزعاتهم المسرحية والانسانية ، لقد تهيجت الحياة ايام البروفات بمتمعة وعذاب ، بصب ، واندهاش ، باندفاع وارتداد ، جلس المترجم الى جانبي ، حاول ان ينقل احساساتي بالنص ، جلست المترجم الى جانبيه حاول ان ينقل احساسهم بالنص وبني ، ثمة دهشة كانت تلف الترجمة وردود الافعال ، غرابة اللغة واحتشاد الاشارات والاصوات التي باخلت العربية بالاسبانية ، المسرحية منها والحياتية ، كل هذا منجنا لذة فريدة من نوعها ، تبدأ البروفات في تمام الساعة الثامنة والنصف صباحا ولا تنتهي الا بحدود التاسعة مساء مع استراحة ساعة واحدة للعداء ، مكان البروفة كان يلزمنا للسفر يرميا اكثر من (٤٠) دقيقة جنبا لجنب مع البحر ويصحبته يبدأ الصباح العذب وجنبا لجنب مع البحر تعود في المساء من ساعات عمل صعبة وقاسية ، احب الممثلين النص من ناحية الشرقية ولكونه نصا مكتنزا بالحكمة واللعب والفتناتزا ، الملوك ، المالك ، العباسيين ، وثقلة خيال حالم لعصر قديم يعاد تأسيسه على الخشبة المسرحية في ايقاع ولغة ومتمعة جديدة يخلق العنان لها ممثلون اسبان ، كل هذا صار مغريا للمنتج وفرقة مسرح (لاكاسولا الاسبانية).

عالم البروفات على الملوك جابر كانت غنية بالتفاصيل المسرحية

والانسانية، التعامل مع التمثيل والدخول مع الممثلين في علاقة وجدانية ومسرحية كان هدي الاول، ليس من بروفة مهمة بدون حب جارف، اللغة عرقلتي في بداية الامر، طائر اللغة مرمني، حاولت ثقب جدار اللغة بالقليل من الكلمات الاسبانية التي تهيجت وقعها (يونديا: صباح الخير)، الممثلون يعرفون منذ الصباح الباكر (صباح الخير) وانا اجيهم يونديا، ثم حشد من الكلمات الاخرى، حب، حبيبي، جيد، رديء، وقائمة او قاسموس الحياة، الاكل، الشرب، والمزيد من النظرات والملاسمات الودية التي تعوض ثبات اللغة وعجزنا المشترك في الخوض معها، لم يستطع المترجم اللحاق بي، كما ان تدفقهم وورغياتهم واستلهم النشطة حول الحركة والمعنى والميزانية والافكار والدلالات اربك المترجم الذي حثثناه للتوغل في القاموس اللغوي، العربي والاسباني، بعد فترة وجيزة كنا صرنا جزءا من عائلة المسرح، لقد تجاوزنا الصعوبات القاسية، تعلم المترجم تسهيل مهمتنا المشتركة، ادركتنا خطط بعضنا، هضمنا النص، تلمسوا بصب خططي الاخراجي، ثم مضينا بعيدا في الارتجال بعد ان قطعنا شوطا مهما على صعيد تجاوز الصعوبات الجوهرية، الموسيقي (انجل) الذي سميت الملاك الطاهر كان طامرا وملاكا في التلاحم مع البروفات، لقد جلب ادواته الموسيقية، خصوصا الايقاعية منها وعسكر معنا مما ادى الى منح البروفة طعاما رائعا وعنيفا تحركت اجساد الممثلين على ايقاعاته العرافية التي حارلنا كثيرا ان نصورها في بنية العرض المسرحي (اليساروث) النيوغرافية التي عملت مع (اليا كازان) اكثر من اربعة اعمال تركت مدريد وقدمت لنا تطريزات عربية ملوكية شرقية على صعيد الديكور والملابس، ايام العرض تقرب، مضى على برؤفاتنا اكثر من شهرين (١٤) ساعة برؤفات في اليوم) لقد بدا واضحا ان الهيكل الاول للعرض قد تشكل وان ثمة موضوعا صار يرب في جسد العرض المسرحي، الافتتاح كان في مدينة (الكوي) الاسبانية بحضور (٢٠٠) متفرج، خرق العرض العربي روح ووجدان الانسان الاسباني في يوم من سحر واستقبال أخاذ.

● أقمّت في الشارقة قبل ٥ سنوات حوالي ٤ شهور وقدمت خلالها «مقهى بو حمدة» فما هي ذكريات المهّي .. ذكريات الشارقة؟

* الاسدي: قد لا اغالي اذا قلت ان حنيني الى الشارقة ينبع من عشقي لناسها، فتحت المدينة لي بابها وجذبتني الى حنين اخاذ ثم رنحتني في غرام اخاذ ليس وشاح القصيدة الماس، اي خورفكان يخرق تلك القوارب المائلة، للكنكة على جمر الرمل اي طيور تلك التي كانت تحث ارجلنا نحو موج مبهج، ومقهى عامرة بالكراكرات ومساءات العاقبة والافني الذهب، سيدة الكحل والاسكتجيبيل، اي رب كان يدفع القصيدة للغيبوبة في الشعر الرعوي، او لساء الكاكاو.

عائلة مقهى أبو حمدة تبني لنفسها بيتا للنص وتشيد في تلك القاعة الصغيرة اعمدة للضوء، ليس للممثلين سوى كسر سورة اليقين والسفر في الشك ثم ثعبان الفتنة الجليد، امامنا برؤفات الاعياد ومسى الحقيق، امامنا الضحكة المجلجلة والدعما الصافية، امامنا نهارات من فضة وتهجي حنين للتمثيل المقدس، كنا نمشي بدون ضجة، العرق ينزل من اجسادنا في همسات داخلية عميقة، النيران مصطبنا وانتظار التفرج، كنا نستدعي الشخصيات المسرحية الى مربع اللعب، ثم نهومها او ننومها، نطير بها ونهجع في السكوت المرير، ليس عندنا اي ادعاء ولا رغبة في التفاوض مع الشرجية، كل ما لدينا، قوانين للضيء والضوء، وصلاة ثم تبذل مع النقص والتجسيد، الفناء والطهرانية في البرؤفات زوادتنا، في تلك المساحة الطيبة كان الممثلون يبتغون ريش قلبهم ويختون الممثل التوافق للعزف في سيفوفنية المسرح المقدس، انني ادرك الآن معنى اولئك الممثلين العالمين واعرف بياض روح النيوغراف، كما انني اذكر تلك الجنية الساحرة التي كانت تفرقص في المسرح كي تسجل ذكرياتنا وصيرورة برؤفاتنا، اعرف ايضا نهار الطيب لكل من كان يحيط بنا من اوفياء شاركوا في التجربة وعمرها بالصدق والحب. هذه هي عائلة الشارقة المسرحية، خزن من الجنة.

● تعتمد في الغالب على جسد مسرحي جديد، كيف ترصده، كيف تقدمه، وما هي تلك الحدقة التي من خلالها يمكن مراقبة هذا الجسد الجديد؟

* الاسدي: اتوق بشغف لاستنباط النهار الكريستالي من عمّة الجسد، في عمّة الجسد يسكن طائر التقصص والعذاب الفذ والمزيد من السببي التراجيدي او الفكاهة المرة العفيفة، في ذلك السرداف، تتدفق الروح من جلجلة النيران والوحشة، في تلك القارة البعيدة، اردنا ان نطلي الوجوه باليانسون والاصباغ كي ندفع المهرج المخبول بالحكمة لليقظة، لهذا الجسد اعمدة ضوء اسميها ملوك الاصابع، في هذا الجسد قارورة خمر الاجنحة المرفرة اسميها العين، لهذا الجسد شجرة اسميها العمود الفقري، على سطح هذا الجسد تنام الشفائش والمراكب الصغيرة ولومواي والمزيد من غرام الارغفة والعطش، على المسرح اطلق مدفع الجسد للنتاوب او للنواح، على المسرح يعيل الجسد لاستنطاق فتوحه كي يعيد الاعتبار لدورها النحتي التقصصي الشعرى الاخاذ، في جسد الممثل تتكثّر الخيول والقبائل، الطوفان ايضا يخبى نفسه بين ثنابات الاجساد، للاصابع عين وقلب وروح، للعين اصبع وفم واقدام، لتقديم جبهة ورفية وانف، في كل عضو من اعضاء الجسد تتكثّر عناوين الجسد الاخرى، وفي كل عنوان من عناوين الجسد ثمة امكانية لاعادة خلق المهمات والذخايل الى ما بعد الحدود، الى ما بعد الاعتياذ، الى ما بعد اللغة، اي الابحار نحو الملوك المخبوء،

سقوط السقف في تصفيق الجمهور
انتظار الانثى الخاشعة
الفقدان تحت مظلة الزوجة المسافرة
انهيار الفرات على الاجساد المشبعة بالعطش
هات دجلة الى سريري الليلي
الريح التي تحرف قميصي ثم تطيره من شباك
ركبك..

احمر شفاء الانثى
خجل الانثى.. الازاحيل

ثعبان الدور المسرحي ، غزالة اوفيليا ، قميص نوم جوليت ،
والمزيد من الطرق المظلمة التي تؤدي الى سكة جديدة تجذب
القطار المميت في حفلة السكاكين الطويلة.

● تعتمد في الاخراج على مبدأ «التهميش» ان جان الوصف ، فانت
تهيج الممثل . تهيج النص، تهيج المسرح كله ، وذلك احدى دعائم
سترناتيل المسرحية لماذا تقول حول ذلك؟

● الاسدي: ارى خشية المسرح باعتبارها طاولة تضع البشرية
عليها كل ما يتيسر من الحريق والمؤامرات والخيانة البشعة ،
طاولة تجذب المخلوقات المسرحية كي تنقف بكل ما في جوفها
من اللدس والحرام ، طاولة تؤيد للارتقاء الانساني للمضي في
مشروع الجدل المنتظر للانسان الينبوعي ، الصوفي .. الطهراني،
انسان الساعمة المترفع على الضعافة، وابتكار الجريمة ، انسان
القصيدة ، انسان العرف ، انسان الحرية المشتتة، انسان
الطيران والزرعدة في الغياني من اجل هذا الانسان المرتجى تبدو
سفرة التهميش مع الممثل ضرورية من اجل غرسه في صفر الزمن
ومنحه وسام الوقوف على الخشية ، ثم اعطائه فرصة الحياة
المركبة مع كل الشخصيات التي يلعبها ، ان تهميش الممثل يعني
ان تنبش اريه وجهه وعقله كما يغزل في المساحة المسرحية
المقومة لرح سؤال السلطة وكشف عورتها ، للبحث في عذاب
الارغة وفقدانها ، للفتيش عن الحرية وسجونها، غوغول ،
جينجوف وبوشكين وشكسبير وبرانديللو وحفلة النصوص
التي تؤرخ مجد الانسان هي سلة الممثل ولما كفة جنه ، على
المسرح ان يثير اسئلة القهر ويكتب بيان فضيح الطغيان وبؤس
قاعدة للجمال والمعرفة في سياق عرض مسرح كرنفالي ، على
المسرح ان يتجهى روح القصيدة ومنايات المتعة واللذة ، على
المسرح ان يعزف معزوفة الاناء المسرحي عبر الممثل المقدس ،
فضاء المسرح سريرية نص مركب وعذاب ممثل ، ولذة مخرج ،
فضاء المسرح كتاب المكان ، الحنفى الى البيضة ، فضاء المسرح
تكوين معد بالابتكار ، سر المسرح ، عدم التكرار ،
الخلق ، سر المسرح .. الحب.

● فضاءك المسرحي هو وطنك الاول ، بل هو وطنك دائما .. انت
تقيم في المسرح منذ امد بعيد ، ولعلك ولدت على خشبته ، فكيف
استست لهذا الفضاء .. كيف عشته او تعيشه؟؟

غير الملحن والمكسر ، بمعنى آخر ان الجسد احتمال لم تقنع
ابوابه ، ومحطة مشرعة لفتح الكتاب المحرم ونبش الاسئلة
المحظورة هذه هي ترتيلة الجسد في محراب المنحوت للمسرحي ،
هذه هي عين الجسد التي تسلط الضوء على روح الجسد .. هذه
هي التعويذة للمسرح الممسوس.

● في كتابك «مرايا مريم» كيف تنظر الى الصلة الروحية بين
القصيدة والمسرحية وبخاصة انك تنطوي في الصميم على روح
شاعر وهذا ينعكس على اختيارك للنصوص والممثلين معاً؟

● الاسدي: كتاب النشر ستتصدره فاطمة امي ، وجدانياته
ستكون حفلة المنافي وقافلة الذكريات المتكررة في ازياء الموتى
والمندثرين في قبة العباءات الكربلائية ، حاولت ان اعطي لنفسي
في هذا الكتاب فرصة التناوب بين الروفة وانعكاسها على ما
بعدها ، بعد البروفة دائما كنت احس بالوعدة لفقدان ناري لم
تتسع له المساحة المسرحية ولا للمثول ولا صورة النص ، لهذا
فان جذور كتاب النثر اتت من اجل ديالوج المشقة في انتظار
المعشوقة الام ، او الحبيبة المدينة ، او طوفان الرايات والنقر
والناوش للميك ، انه مسرح من نوع آخر يطلق نذوره معثل صار
القاسم المشترك الاعظم لكل العروض المسرحية التي لم تتسع
له ، لهذا صار الكتاب مثلي في القطرة المنشودة السائفة في قبة
السكون امام مرآة التنبذ والعردة والاشارات ومكلمة النفس في
النسر ، كل هذا الذي لا تتسع له سوى المرايا التي تجذبك دائما
للروح والمجاهرة في خلوة فجر مدنسة ، هناك على مقربة من بار
يسكنه المشعوذون تنبت مفردات النص هناك في جوف الاسطبل
على مقربة من الخيول الذبيحة المصلوبة علنا امام بكاء السائس،
هناك في فترات صمت الممثل الذي اسس سلطته فوق الخشية مع
حشود من جماهير مبهورة ينتابها نزوع نحو العلم والتهشم.
كل هذا وسواه قدم له مسودة الكلام في البياض المطبخ بالوحل.
● بين الخشية والخشية هناك نقطة سرية مخبئة في مكان ما
من فضائل المسرحي ، فما هي خشية جواد الاسدي؟ واين تكمن
مخافوه او يكمن خوفه؟

● الاسدي: الموت بعد انقراض الجمهور الموت في انسداد
الستار على العرض.

الموت في نوم الممثلين ومغادرتهم للشخصيات التي
لعبوها فوق خشبة .

موت الاسرة وهي تودع ضوء المسرح
موت حفيف الكراسي وهي تموء وحيدة في ليل
مدهم بعد وحشة الخشود.

موت البروجوكتور الذكر
موت البروجوكتور الانثى
وحداثة العشاء الاخير

وحشة الطاولة
انهيار الابواب

● **الأسدي:** عندما يستعصي على الفنان ملامسة فضاءه الاصيل أو عندما يتهدم في عقل الفنان وطنه وبيته وذكرياته فإنه يجنح إلى إعادة تأسيسها فضاءيا، السينمائي يهرب شريطة التناضس بتفاصيله الصغيرة والكثيرة، النحات والتشكيلي يبني فضاءه على اللوحة، الموسيقي في عزفه والروائي في ملوكوت بياض الورق يبني عشه، أما المسرحي فإنه يظل يلهث كي يبني بيت النص والعرض، المكان الضيق الواسع.

اننا نريد ان نحكي تقسغ صورة الوطن الذي نتوق الى تشييده، ذلك الوطن الذي غاب ككردوس وحضر كحريق، ان جزءا أساسيا من اللوق للوطن المسرح هو بناء المساحة المنسوفة (البيت - الوطن) المفقودة، بهذا فإن من اولويات التحاليل على الخلق هو بحث ماهية مسرح يعيد انبعاث الخواص الجينية للمكان. والمكان في كل الدنيا يشكل حالة الحنين الاول، الذي يؤنس الانسان فيه طفولته وبرامته الاولى.

استيقظنا ذات قياصة على الهول والحطام، منذ الازل وحتى يومنا هذا ونحن نعمل لوطننا الجريحة مثل طبيب القياصة. نبدا من بذرة الخلق، من المعمار الاول والبؤرة الاولى، (الرحم) .. (الرحم) ذلك البيت الذي يصنع فيه الجنين حبل سرتة ويسبح في دم ليس له قرار ولا غور، انه يشكل اكسسواراته وأجراسه، يضع حركته الاولى، يرتب ضيائه الاولى، سماءه الاولى، الفضاء الرحم هو اول مساحة مسرحية وهو اكبر واكثر المساحات لفة وتركيبا، انه سرى، سراني، غير مكتشف، عصي على التكرار، كينونة متحركة، تصنع ميكانيزمها ووجودها من نبض الخلق.

اننا ننقل من رحم الام (الحرية الاولى) الى رحم الواقع (القمع الاول)، ان هذا الانتقال جبري، تهشيمي، قمعي، ليس لنا فيه خيار.

فضاءات طفولتنا متوحشة، دامية، لفضاءاتنا اسرة مهدمة، غرف ذات سقف خفيفة، جدراننا باردة، غرفنا ميتة، ليس لها لا فم ولا اجنحة، ليس لميثاقنا ندايات ولا اكفان، لا توابيت ولا امكنة..

تحدثت عن العروض المسرحية وتقول: «بأنها تقنع تحت سطوة الكلفة والنص الادبي الصرف مما يجعلنا في حيز المؤلف فقط فيل في هذا القول اشارة الى ضرورة ان يكون للنص اكثر من كاتب الممثل، المخرج، الفني .. ثم المؤلف كيف ترى ان على هؤلاء الشركاء ان يقدموا مسرحا جديدا؟

● **الاسدي:** ان فكرة استعباد النص لخواص العرض المسرحي اصبحت فكرة ميتة، اذ ان ازدهار عقل الاخراج وتطوير بنية الممثل المعرفي فتحت الباب امام المخرج والممثل للمشاركة اختيارية مع العرض المسرحي الذي سيمحوه الى البروفات اليومية، البروفات هي الاحتكام، هي القاعدة الاساسية التي سترصن حوافي النص وتكمل اشاراته الاولى ومكنوز الكلمات سيبدو مع

التمثيل الحديث في جذب سحري، يتبادل الممثل والكلمة المواقع للمضي بصرايا الصور نحو الارتقاء الفعلي، الاخراج يفتح سرداب السحر ويضع الكلمات والممثل تحت خيمة الخيال المجنح والارتجال العربي، الاخراج يدفع بروفات النص والتمثيل لخلق مفردات صور بصرية توازي الكلمة، نكملها من زاوية اخرى، تتكلم بها، النص (الكلمة) والحركة (الصورة) سيمشيان في حالة التلاحم الاخراجي التمثيلي نحو افق رحبة ليخوضا في مناخ وياقاع سينوغرافي.

ماتت والى الابد فكرة النص المقدس، وتفتحت على انقاضها الحرية القصوى والمتفتحة للارتقاء بالنص الادبي مع النص البصري.

● **قداسة الخشبية** او «الممثل القديس» هو جزء من شخصيتك الابداعية، نود ان نقص، هذا الجانب بخاصة واثت تؤمن بان «المس في الممثل قمعي» كما تؤمن بان «للممثل سلطة مؤثرة» كما انه - اي الممثل - «لص وسارق للازمان» .. فلما تعلقك؟

● **الاسدي:** يدخل مفهوم التمثيل بعامه وكلمة ممثل بخاصة في تحولات جوهرية تنقل الممثل من الثبات نحو الحركة، من التنفيذ الى فعالية الابتكار، كذلك تحولته من الفوتوغرافية الى منطقة الحلم والسحرة، مس الممثل اصبح يشكل ضرورة خطيرة في معالجة الدور المسرحي، المس في الممثل ضرورة، جوهره حلم نيراني، مبعثه توقد بصري، للممثل كاميرا ذاتية ترصد الطاعن المعشعش في قاع البشر .. المس الممثل وخطورته هو غداؤه النادر في الرؤية الارتقائية، على الممثل ان يتسلح بالنزعة الشيطانية المتفجرة في البصر والشاقبة في المراقبة. الارتجال فاكهة التمثيل، الجسد القوي، المطووع اللين عكازة الممثل، الوعي قارب الممثل، اما الخيال فإنه البساط السحري للجنوح التمثيلي المنشود.

● **أود لو ننقل قليلا الى خارج المسرح .. الى اطرافه او حوافه .. فما هو «المنسي» او الغائب هناك في الحواف .. أود لو نتذكر ذلك النسيان؟؟**

● **الاسدي:** الحريق هو المنسي الدائم الذي لا يتسلل الى خشبة المسرح، اقصد حريق الببوت المهجورة، والامان الميت، حريق الحرية المصلوب في الساحات العامة، حريق الجسد الذي يقوده جلاده لحقة الاعداء، حريق قلب الحبيبة التي تمشي على حافة الجنون وهي ترى مقص الجلال يقص شعر الحبيب الطويل وهو يهيج لهبوط الفصلة، حريق الشجر، حريق النهر، حريق الغبار، حريق الزنازين الانفرادية لسجين يريد ابتكار لحظة الهروب نحو السماء، حريق الرغيف والعوز والمعدة اليابسة، حريق جوليت التي اقتنقت روميو الروح حريق كورديليا من اجل ابيها الحريق، حريق اطراف ثوب الحروس، كل هذا وسواه منسي خارج الخشبة المسرحية التي يزدهر على ناصيتها التثاؤب ثم النوم في تفاصيل النزف الكاذب.

● هناك من يظن أن الممثل على خشبة يقدم للمشاهد نوعاً من الكذب ، فالبعض يعتقد أن التمثيل ينطوي على عمل لا صلة له بما يحدث على الأرض أو في الحياة .. كيف تنتظر إلى هذا الأمر؟
 ● الاسدي: على المسرح أن يقدم المعنى المقدس للخطورة كي يجر المتفرج نحو حميم حقيقي يصح به ويتشظى على أركانه ، هذا الجحيم والخطورة في طرح الاسئلة الانسانية الحقيقية هو الذي سيخرج الممثل والجمهور من ابدية الكذب الذي يدرج عليه عدد غير قليل من مثيلينا.

● نتجنح دائماً الى أن نجعل من ممثلك قرباناً للجمهور الذي يقع على الكراسي، فما هي القوة السحرية التي تبعثها فيه ، ما هي درجة الموت التي تبحث عنها دائماً في ذلك القربان؟

● الاسدي: الابحار ، السفر في اللجج، الازدهار داخل القسوة والخشونة ، تلك هي مفردات العمل مع الممثل للجنح المهيا للدخول في مساحة المحرمات التي ننشئها سوية ونثير غبارها في اطار الروفات المسرحية مع النص المنشود الذي يطلق لنا عنان التبرك من اقاويل ونيفسافس الارتجال الذي يدفع مركب العرض نحو هول استثنائي ينطوي على صور شتى للحب والسحر والتحليق والانشار والبوح السراني المحظور.

● ماذا تمثل اليك ليلة العرض الاولى... اهي ليلة زفاف أم ليلة موت ، أم هي شيء آخر؟

● الاسدي: ينفرد المسرح بحقيقة فقدان الذي يسدل الستار المعدني ليس على خشبة المسرح فقط ، بل على فرج الممثلين في عيد التشخيص الحي ، قبل فتح الستار يشكل لحظات اضطراب تخفق في الروح بين الشرايين ، قبل الافتتاح الاول ينتظر الممثلون والمخرج والعاملون في المسرح حصاد عرقهم وشقاقتهم وغرامهم المسرحي ، ان ليل الافتتاح هي بحق أشبه بالزفاف الاول، اول فماتحة ضوء، اول بزوغ المعنى في الكلمة والاشارة ، اول خفقة عزف ادائي سحري ، اول مقابلة بين وجدان الممثل والمتفرج ، في العرض الاول يخفي المخرج خلف جمر الكواليس المنتظرة ، يطلق العنان لامتزاج دمائه بدماء الايقاع للعرض المسرحي ، خلف الكواليس يؤثر المخرج اشارته ويصدر اصواته ويصطب لعلاته ، يركض المخرج على حافة الجنون خوفاً من العرض من هبوط مفاجيء او نسيان مربع ، انه كرنفال تشع فيه الحياة ليلة العرض وساعة افتتاح الفتنة ، لتتكسر اعمدة الضوء وروح التدفق عند الممثلين والمخرج ساعة إسدال ستارة الحديد المعينة التي تحيي التصفيق للفرقا والمغادرة ، أين يذهب الممثل الخلاق والمخرج الخلاق بعد نهاية العرض؟ لن يسلم روح مسرحيته؟ انه هجران من نوع خاص ، اسميه احياناً الهجران المميت المضمي ، واحياناً الهجران الحي في رغبة ملحة للمعاودة مع الصباح الجديد، ان تراكم السنين وتمركزها في حبة الشيفوخة هي ممرارة من نوع فريد ، ها هو الممثل او المخرج يمضي على عكازة العمر يخبئ صباه في شريط تذكياته المسرحية كي يضي

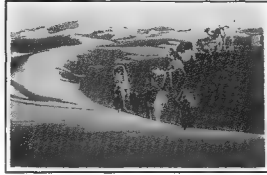
الليلة الى الخشبة لميشل آخر دور في جوف البوابة الخالدة التي نسميها بوابة الموت ، الممثل وحده ، المخرج يفرش شرف الذكرى على حضرة طاولة النبيذ ، المخرج يفرش شرف الذكرى على الطاولة ، الممثل يشعل الشمعة لتتبر ، المخرج يرتبها الممثل يضع ابرة الموسيقى في جسد الخشبة ، المخرج يرمقه بحسرة ، هذا هو احتقال الشموع وكرنفال الوداع المميت للموت المسالم الذي سيضع الادوار كلها في ركن معمي تحت حفرة عدمية ، عديمة الصبغة.. العربية ترن بأجراس خيولها ، الحصان يسحب التابوت ثم يرفعها الى ظهوره ويضي بعبيد بين حقول العتمة الابدية.

● أنت تسعى في كل عمل مسرحي الى اعلان الديمقراطية في وطنك العربي .. اعلان الحب والحرية ، لكن ان لم يتحقق ذلك في المسرح وفي خارجه (اي في الوطن) فمأذا عسك تفعل؟

● الاسدي: ذات ليلة حدثت المرأة بعد ان رششتها بالنبيذ والعريضة قتل لها سيأتي اليوم الذي انصب نفسي فيه رئيساً للجمهورية لمدة سنة واحدة فقط ثم شرحت للمرأة رغبتي وخطتي ومشروعي لإحالة الوطن الذي انصب فيه نفسي رئيساً الى محطات للعزف والاعيان ، سيكون للرغيف ارجل نشطة ، ولليوبت مسارح ، في كل بيت سنشيد مسرحاً للعزف وسننبت ملاكاً ينظف البيوت من غبار الخشونة والحموضة ومن آثار الدم ، لكل شارع سنعلق قناديل الكمنجات والفلوت والعزير على كل واجهة مسرح صورة مكررة لطائر الحرية الناري ، اما الديمقراطية الحبيبة ، تلك الآية المصادرة من وطننا ، فلاني سأطلق لها العنان والتفويض كي تطرق باب كل بيت ، ثم تدخل اليه كي تحذر نفسها بين ارواح وتعمد الاركان المظلمة بالبرج والقول القتي ، سيبدو الوطن كما لو كان يرتدي ثوب الجنة ، ماء يجري مهرولاً ، وخبز معالي ، والذوم على الاسرة حينها سيكون قصيدة الطمانينة ، هكذا تماديت وحاولت ان اقضي ما بروحي الى المرأة من خرافات الامساني ، مددت يدي كي اسمها في محاولة للتعرف عليها ، فجأة انكسرت وكسرت امنياتي وندعتني الى غيبوبة في نوم غائب.

● الاسدي: انني ارأنا ، فردا وجماعات نفطس في وحل الانظمة ، المسرح هو ثقب صغير يحاول به ومن خلاله ازالة ذلك الوحل المتكسب على ظهورنا ، مع هذا فان الامل معقود على العلاقة بين العرض وبين المتفرج حتى لو بقي وحده على كرسي وحيد.

المسرح بابي الوحيد ، مصطبة ايامي ، مظلة روحي ، حتى لو ان المعاصفة أكلت الاخضر واليابس فان قبعتي المسرحية سجنرني الى منفي الاعيان وبروفات المنفى المعيدة.



لقطة من فيلم السماء
الحانية للمخرج
فرانيسكو روزي عن
رواية الكاتب بول بولان

الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات

يوسف يوسف *

وجه التصيد، أشار إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه العلاقة. وليس بغائب عن الأذهان الأشكال الروائية الحديثة، واستفادتها من السينما، والعكس كذلك صحيح وقد حدث بالفعل. ولا عجب في هذا، إذ كما يقال فإن هناك قواعد للغة السينمائية، ولها أسلوبها كذلك. وكما نعرف أيضاً، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر هذه اللغة بالرجوع إلى المصطلح الأدبي، بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم والرواية. فالمقطع على سبيل المثال في السينما، يواجهه الفصل في الرواية. والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتا، والكلمة تواجهها الصورة... الخ.

أي أنها علاقة حميمة، قائمة على مبدأ الأفادة والاستفادة. مبدأ الأخذ والعطاء، واستيعاب الفنون لبعضها، بحثاً عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر على أسباب أكثر قدرة كوسيط تعبري للوصول إلى المتلقي، الذي هو القارئ (في الرواية) والمشاهد (في الفيلم).

ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها إشكالاتها الفنية والنقدية. وتتمثل الإشكالات الفنية لتشمل التقنية كذلك، أي تقنية الرواية والفيلم. وتكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا، الأدب والمعادل السينمائي. وظهرت جراء ذلك مصطلحات جديدة، كالاعداد غير المشدود، والأمين، والاعداد الحرفي^(١) ولا يتبع بالتالي الإشكالات النقدية عما سبق. وهي معنية بالدرجة الأساس بالبحث عن المعادل السينمائي، انطلاقاً من مبدأ المقارنة فيما بين الفيلم والرواية، وصولاً إلى قناعة تنفي إمكانية مناقشة الفيلم بالطريقة نفسها التي تناقش بها الرواية.

صحيح أن هذه الحراسة معنية بالعلاقة على مستوى الاقتباس، إلا أنه من الضروري الإشارة إلى أن هذه العلاقة لا تنحصر في هذا

ترجع علاقة الفيلم بالرواية إلى سنوات بعيدة. وبرغم ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهية للاستمرار، وتعمل معها أسباب ديمومتها، لا اعتبارات التلاقي بين لغتي كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فناً يشكل ملقحي لكل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية.

ولقد كان كل من جورج ميليه وجريث أول من وطد أواصر هذه العلاقة وعمل على تطويرها منذ مطلع هذا القرن وقد تلاهما عدد كبير من مشاهير المخرجين ومن ضمنهم بودوفكين وفورد وكيروسوا وريته كير. فنقلوا إلى الشاشة أعمالاً روائية معروفة. وهكذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاماً عديدة، كانت كتابات أدباء كبار مثل تولستوي وهنجواي وديكنز وجيمس جويس على سبيل المثال أساساً لها.

وكذلك الحال على الصعيد العربي، إذ أخذت أواصر هذه العلاقة تتوطد مع الزمن واتجه عدد كبير من المخرجين إلى كتابات أدباء مثل نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغسان كنفاني وغيرهم. وفي الواقع فإن السينما في مصر سبقت غيرها في رسم حدود هذه العلاقة وتعميقها بحكم الكم الانتاجي أولاً، وإسبقيتها مصر في معرفة صناعة السينما ثانياً، وهناك عشرات الأفلام المأخوذة عن روايات، ليس هذا ميدان حصراً.

بيد أن مخرجي السينما، والنقاد على حد سواء لم يتوقفوا عن إبداء الرأي بشأن هذه العلاقة. وجريث الذي اعترف بأن العديد من تجديدهات في السينما تعود إلى ما أوحته إليه روايات تشارلز ديكنز على

* كاتب من فلسطين

الجانب، وأية نظرة ترى العلاقة في هذه الحدود، انما هي نظرة متخلفة تماما. فهي علاقة فيها التقاء وفيها اختلاف. علاقة تحتمل معها صيفا للتأثير المتبادل. وبالتالي فالمنهج النقدي للمقارن بين لغتي هاتين الوسيطتين التعبيرييتين، يجب ان يعنى بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية كفن مكتوب وما يرد منها في السينما كأداة مسموعة. وإذا ما حدث مثل هذا، فإن الروائي، أمام حالة يفتني فيها أسلوبه، وباستخدام جماليات السينما وما فيها من إيجاز وقطع وارتداد زمني، كما ان اللغة تختفي بقوة تعبيرها في استخدام الصورة الموحية والرمز القائم على عنصر اختزال الصورة وإيجازها^(١).

وبرغم كل ما سبق، الا ان هذه العلاقة ظلت دوما تتعرض لاجتهادات متضادة، وان لم تصل حد القطعية الكاملة. لقد اختلف الخروج، فقال بعضهم بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة وذلك لامكانية تجاوزها عند المعالجة الفلمية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لانها من وجهة نظرهم سترتفع بالفيلم الى أعلى المستويات^(٢)، ومساواة أخذنا بهذا الرأي أو ذلك، فانه من المعلوم بعد ان انتضحت حدود لغة السينما، فإن أي فيلم يكتب له النجاح، إنما بسبب السيناريو، سواء أعد هذا من رواية، أو كتب خصيصا لإخراجها بدون الاعتماد على رواية معينة. وبسبب هذا السيناريو للعد عن رواية ما، كثيرا ما نشب الخلاف بين الروائي والسيناريست والمخرج على حد سواء. أحيانا بسبب التغييرات التي يجريها هذا على النص الروائي، وفي أحيان أخرى لأسباب أشد. وتبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي، وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون أية تشويهات. بيد ان ما قد يراه المؤلف تشويها، قد لا يكون كذلك من وجهة نظر السيناريست والمخرج. لذا كثيرا ما تغيب التفاصيل والاحداث الجانبية في الرواية من الفيلم، بيد ان هذا لا يمنع السيناريست في حالة الأعداد الآمن، حرية الاعتماد على روح المصدر الأساسي - الرواية. ويشبه أندريه بازان المعد الآمن بالمتخرج الذي يحاول ان يجد المعادلات التعبيرية للأصل، ويمكن ان نضيف الى قول بازان: ان الفيلم ليس مجرد تصوير للرواية، كما ان الأعداد الآمن لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الامانة في الترجمة، والا، فما هو مصير تلك اللقولات الهامة: «ان السينما فن قائم بذاته»، «وليس السينما مجرد تصوير للرواية» و«للاب معادله السينمائي».

يقول أرنست لندجرن: «لا يمكن للسينمائي ان يعتمد على الوصف كما يفعل القصصي، بل انه يجب عليه ان يقدم عرضا خلاقا لأحداث تقع فعلا. ولا يكفي ان يصف الشخصيات بل يجب ان يقدمها من خلال أعمالها»^(٣).

والآن، كيف يمكن للنقاد السينمائي ان يقوم بمهمة خلافة في ضوء إشكالية مثل هذه؟ وقبل الاجابة تجدر الإشارة الى المنهج النقدي الاصح في تعامله مع افلام كهذه. فليس هو المنهج التاريخي أولا، ولا هو بالتطريفي الصرف. ومن الممكن ان تكون فيه سمات المنهج الوصفي، وكذلك التطريفي، وما دام هذا النقد يقع ضمن ما يعرف

بالنقد المقارن، فعل النقاد السينمائي الذي يتصدى لافلام من هذا النوع، ان يكون على دراية تامة، بالرواية وأدواتها من خطاب وسرد... الخ، كما عليه ان يمتلك الدراية نفسها فيما يختص بالفيلم وجمالياته وطريقته.

وثمة الى جانب ما سبق، سؤال هام تنبغي الاجابة عليه: لمن يكتب هذا الناقد؟ فمن المؤكد ان النقد الذي ينطلق من البناء العام للعمل الفني السينمائي، لدراسة وسائطه التعبيرية فحسب، انما سيصطدم - اذا كان هذا غرضه الوحيد - بتبعات تلك الموقلة الشائعة (السينما فن الجماهير)، ذلك انه يتوجه الى نخبة معينة، تمتلك ثقافتها السينمائية، وهي اقرب ما تكون الى الاختصاص. كما ان توجيهها كهذا من شأنه ان يجعل من النقد أحادي التوجه. وعليه يمكن القول ان النقد يجب ان يتوجه الى الجمهور كذلك. ولكن أي جمهور هذا الذي سيسبب الناقد على تساؤل؟ أو هو الجمهور الذي شاهد الفيلم ولم يقرأ الرواية؟ أم انه الذي قرأ الرواية وشاهد الفيلم؟ وايضا، فلن ننسى بلانه على سبيل المثال، ثمة نسبة كبيرة ربما لم تكن قد قرأت «ثرثرة فوق النيل» ولكنها شاهدت الفيلم. هذه حرية حقيقية أمام الناقد، ولذا فالامر ليس بهذه السهولة. اذا أردنا ان نؤسس لنقد سينمائي فاعل وخالق، بيد انه امر لا يقع ضمن دائرة الاستحالة النقدية. من هنا فإن القالب النقدي الاصح في اعتقادنا، انما يجب ان ينطلق من داخل كل من الرواية والفيلم، لرسم حدود العلاقة بينهما، ضمن المواصفات السابقة - لكل لغته - وبما يحقق شرط التوجه الى الجمهور (بمختلف سرائقه السابقة) وإلى النخبة المثقفة وذات الاختصاص السينمائي والروائي من جهة أخرى.

وباتجاه تحقيق هدف هذه الدراسة، علينا ان نشير الى الحقائق التالية لأهميتها:

- ١- إن الرواية متوالية (القوية) تتطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية (صورية) تتطوي على حكاية ايضا.
- ٢- في حين تحتمل الرواية الوصف، بل انه اهم مكوناتها، فان الفيلم ليس من شأنه هذا، ذلك لان الوسيلة الخطابية في الرواية هي الالفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها.
- ٣- ان هدم الصورة (في الفيلم) تختلط عن صدمة اللغة (في الرواية). وبالتالي فإن شروط التقني تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عمليات ادراكية وتخليقية متباينة.

في الوسيلة الخطابية

بين (الالفاظ) في الرواية و(الصور) في الفيلم، هناك عشرات الافلام الأجنبية والعربية يمكن ان تقدمها نماذج لاجراء التطبيقات على نمط العلاقة بين الرواية والفيلم.

وعلى سبيل المثال، فإن تولستوي في روايته الخالدة (الحرب والسلام) يصف معركة بورينيو في صفحات عديدة، تستغرق قراءتها زمتا طويلا، كما انها تستدعي صورا تخيلية متعددة لدى القراء. اما المخرج السينمائي سرجي بوندرتشوك فقد قدم لنا مشهد المعركة

دفعه واحدة، وفي زمن أقل، بحيث إن الجهد الذي سيبدله المتفرج أقل من ذلك الذي سيبدله القارئ. وثمة أيضاً رواية (أعمال كبار) لتشارلز ديكنز، التي تقع في حدود الخمسة عشرة صفحة، وقراءتها تستغرق ما لا يقل عن عشر ساعات متواصلة، في حين إن للخرج بيديف لن قدم لنا فيلماً في حدود ثلاث ساعات فقط. صحيح أن (لين) حذف عدة شخصيات، كما أنه اختصر كثيراً من الأحداث، إلا أن السبب الجوهرى يرتبط بقدرته للصورة على التعبير عن مئات الكلمات، ومثال ذلك وصف ديكنز لفرقة طعام «مس هافيشام»، وما رأيناه في الفيلم، إن ديكنز يملأ صفحة كاملة، ولكن الفيلم يرينا مس هافيشام عندما يدخل بيت الفرقة.

ويمكن أن نشر إلى أن رواية «بين القصيرين» لنجيب محفوظ، حيث يسهب محفوظ على سبيل المثال في وصف شخصية أحمد عبدالوهد، مما يدفع إلى تكوين عدة صور متخيلة لدى القراء، بينما قدم لنا حسن الإمام صلامح محددة، وفي وقت أقل. وبينما استخدم غسان كنفاني ضمير الغائب في روايته «عائد إلى حيفا» لتقديم شخصية الرئيسيين، إلا أن (قاسم حول) استخدم ضمير التذكير، أي أنه يقدم ما يحدث من وجهة نظر الكاميرا، بينما في الرواية من وجهة نظر سعيد، وهو هنا لا يعتمد على الوصف كما يفعل الروائي، بل أنه يقدم لنا عرضاً خلاصاً لأحداث وقعت. قد يكون الروائي عزبه في استخدام فن الوصف بالكلمة، لكن المخرج (قاسم حول) استطاع التخلص من إشكالية الوصف الخارجى، مستوعباً الإبعاد الفكرية التي أرادها غسان.

ولنتوقف أمام رواية «صخب البحر» لعلي خيون. فإذا كان البحر فيها قدراً وأصراعاً، فإن تكمن العناصر السينمائية في التعامل الروائي معه؟ وبالتالي، هل إن رواية خيون تقدم لنا «وصفاً بالاعتبارات السينمائية» وتتمشأ بالذلات الادائية الدرامية؟ لنتوقف أولاً أمام ذلك المبر الذي يأتي على لسان طارق سمحون أحد أبطال الرواية «ما أقسى البحر، إنني أبداً في اللوحات الصامتة وديماً هادئاً شديد الزرقة، كم هو هائج، بدائي وجامح».

هنا على سبيل المثال، سيجد السينمائي نفسه أمام رؤية يصبح التعبير عنها بواسطة الكاميرا مهابساً إبداعياً، فطارق سمحون يرى البحر من زاويتين: الأولى تتيح فيها الكاميرا عن صمت البحر وهوئه وزرقة، والاخرى تتيح فيها عن ميجانه وعنفوانه. وإذا كان من حق القارئ أن يراسم الصورة التي يتخيلها، فإن السينمائي مضطر لتقديم خلق إبداعى محدد. والمخرج صبح عبدالكريم لم يستطع هنا تحديداً أن يواكب الذلالات في الرواية، وباتجاه مقارنة لشد وضوح، لنقف أمام هذه الجملة: أصدر أمر الكاسية أوامر: أترك السفينة، إلى الماء... إلى الماء.

قد تفسى هذه الجملة بفرضها المحدد في الرواية، إلا أن الفيلم بحاجة إلى لغة أخرى، أو إلى وسيلة سردية أخرى. فهل يختار مدير التصوير لفظة، عامة أم متوسطة، يصرخ فيها الأمر طالباً النزول إلى الماء؟ وكما نعرف فإن قراراً صعباً ينطوي على تحول في حياة

للوجوديين على ظهر الزورق الحربى بعد إصابته، يفرض صيغة من التعبير السينمائي، تشير إلى ضخامة القرار. فإذا كانت اللقطة المتوسطة لا تدبر عن الحالة بفردها، فإن لفظة عامة لطارق سمحون على ظهر الزورق لن تفي بالغرض، بل إن أي عمق في الكادر السينمائي سيضيع الصرخة، لذا فإن عنصر الخلق ظهر من خلال استخدام مكبرة الصوت في لفظة انقضاض (زوم إن).^(٥)

ولمنا الآن ندرك أسباب هذه القوارى في العلاقة بين الرواية والفيلم. فالوسيلة الخطابية تتناسب في حالة الرواية من خلال الجملة، بينما تتناسب في حالة الفيلم من خلال اللقطة، وهما أصغر الوحدات الخطابية فيهما، ولما كانت الجملة في الرواية مترابطة مع بعضها نحو معين، فإن اللقطات في الفيلم مترابطة على نحو آخر يحقق شرط سرد الفيلم، لذلك رأينا كيف ينحو الفيلم في تعامله مع رواية معينة عند إعدادها للسينما، وبقدر الاختلاف، ثمة تناخل كبير بين سردية الخطابين.

صدمة التلقي والإدراك

هل ثمة اختلاف حقيقي بين ما اسميناه صدمة الصورة وصدمة اللغة؟

هل هو خلاف وهمي أم جوهري وما هي حدوده؟ لقد وقفنا أمام خلافاً هامة في وسيلة الخطاب، فماداً عن التلقي؛ لكل خطاب كما نعرف غايته، في الوصول إلى التلقي، فماداً عن الخطاب الروائي والخطاب السينمائي؟ الرواية تقدم مسروداً، والفيلم المأخوذ عنها ربما يقدم للمسرد نفسه وبإمانة المترجم التي تحدث عنها بازان، فإن تكمن الاختلافات التي تحمل معها التباين في لغتي الرواية والسينما على مستوى التلقي؟

يقول فيليني «إن الإيقاع الأدبي للكتابة مختلف عن لغة السينما، فالكلمات مغرية ولكنها تضيق في المساحة المحدودة، التي تتطلبها صورة الفيلم»^(٦). ولما كان الإيقاع بتأثيراته على المتلقي، يختلف، فمعنى ذلك أن طاقة التواصل بين الرواية والفيلم مختلفة كذلك. ولنفترض الآن مقطعاً من رواية يقول فيه المؤلف «امتطى أحمد حصانه، ولكنّه مفترقاً أذقة القرية لتفتتح أمامه الباري الواسعة، حيث في البعيد يقبع جبل المنطار، بارتفاعه الخرافي المأساقي...» نلاحظ أن صدمة التلقي ترتبط بمجال المنطار، «امتطى ولكن»، وإذا كان القارئ، من بعد حصاناً من قبل، فإنه بحاجة إلى أن يستحضر أو يتخيل كيف يكون فعل الامتطاء، وكذلك في كيفية للكر. ومن جهة أخرى، فإنه إن لم يكن قد شاهد جبل المنطار، فهو بحاجة إلى أن يتخيل هذا الجبل، وطبيعي أن يختلف التخيل في الحالات الثلاث بين قارئ وآخر. لكن السينمائي وهو يعالج هذا الذي قرأناه، سيجد نفسه أمام التوزيع التالي:

- لقطة لأحمد وهو يمتطي الحصان.

- لقطة له وهو يركب الحصان.

- لقطة، أو عدة لقطات له وهو يفتح حصانه أذقة القرية.

خاتمة

يلاحظ القارئ، أن الحديث حول علاقة الرواية بالفيلم، انحصرت في مجال الوسيلة الخطائية وصدمته التلقائي، ولم يطرأ لأي جانب آخر، ذلك أنه عند افتراض تنقيح الخطاب، وأهدافه، فإن أية فوارق في العلاقة لا يمكن النظر إليها بمعزل عن الجائز السابق، فحذف شخصيات، أو إضافة غيرها، وحذف أحداث، أو إضافة أحداث جديدة، إنما ترتبط بالسر، أو الوسيلة الخطائية. وإذا كانت الدراسة قد اختشرت البحث في نوع العلاقة بين الرواية والفيلم المأخوذ عنها، وليس البحث في نوع العلاقة بين الرواية كتقوى أدبي مجرد، والسيناريو كتقوى أدبي مفاهيمي، فإنه يهنا تأكيد التباين بين لغتي الرواية والفيلم، ولقد تكلمت النماذج السابقة هذا التباين وكشفت عنه. وإذا كنا نعرف السينما على أنها «فن الصور المتحركة» فإن ابتشيز كان مقصداً عندما قال: «إن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية للصور على الشاشة». فعندما نريد تصوير شخص يطعن آخر، فإننا تصور في البداية أقدام السيف، ثم نصور في لحظة أخرى الشخص المطمون يسقط أرضاً، وبالمجموع بين الصورتين بواسطة الربط المونتاجي، نحصل على التأثير المطلوب — فعل الصدمة — لحركة السقوط المستمرة. فالكاميرا لا تلاحق الحركات في الطبيعة كما هي، بل تختار نقاطين من الحدث، وتترك ما بينهما ليستكمل خيال المشاهد،^(٧) لقد اشترى أن إلى السينما هي لغة إيهام وإبجاز كذلك، ومعجزتها كما يؤكد رينيه شوب تكمن في «كونها تبدو وكأنها لا تظهر لنا سوى المظهر، بينما هذا المظهر ليس في حقيقته سوى تعويذة سحرية».^(٨) إنها ليست رسماً للحدث، بقدر ما هي رسم لما وراءه، فهي التي تدخل بنا إلى البداية السرية للتحليل. إن السينما تخاطب الحواس أولاً، والحاسة السمعية أو البصرية ليست بحاجة إلى وسيط فيلسوف ما تنطقه أي من الحاسنات، لذا فإنها تؤثر مباشرة على الروح، وعلى كل من يشاهد فيلمًا، بصرف النظر عن وعيه، وهذا واحد من أسباب تمايزها عن الرواية.

ويعد فإن الامكانيات التعبيرية لكل من الرواية والفيلم لا يمكن أن تتطابق، برغم ذلك الجدل السري، الذي يجمعهما في علاقة أغلب الفن أنها إن تنهت، ما دامت هناك عقلية بشرية تؤمن بالحكاية والتعبير عنها أدبيا أو فنيا.

المراجع

- ١- السري - فهم السينما - لوي دي جاياتي - ترجمة جعفر علي - دار الرشيد للنشر - بغداد - ص ٤٨١ - ٤٩٢.
- ٢ - الرواية والسينما - الناشر: القابل - سامي محمد - مجلة الإقليم العراقية - العدد الثالث ١٩٨٥.
- ٣ - للزبد: جاياتي - المصدر نفسه ص ٤٨٩.
- ٤ - للزبد: السينما العراقية والعرب - يوسف يوسف - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٢.
- ٥ - عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدب - مجلة الإقليم - العدد الرابع ١٩٨٨.
- ٦ - سامي محمد - المصدر نفسه.
- ٧ - علم طبع السينما/ هنري كجيل - ترجمة إبراهيم العريس - دار الطبيعة - بيروت ص ٢٦



.. لحظة عامة للبراري الواسعة، من وجهة نظره، وربما عدة لقطات. لحظة عامة بعيدة لجبل المنظار تبين ارتفاعه.

هذا على مستوى المعالجة البصرية، لكن ثمة كذلك المعالجة السمعية، فالخروج سيقضي أصواتا مختلفة منها على سبيل المثال «صرخة أحمد وهو يلكر الحصان - دي - ثم صهيل الحصان، ووقع جوافره، ورويا نباح كلاب، أو موسيقى تصويرية... الخ».

هنا التلقائي يجري بواسطة حاسنات البصر والسمع معا ولأن السينما كما لاحظنا في المثال تنغم في الجانب الفيزيائي لكان الحدث، فإن المخرج يعكس الروائي يقدم للمشاهد صورة حية، وناطقة، لذلك فإنه - المشاهد - لا يحتاج إلى عملية تفخيلية لاستحضار الصورة، وهذا يشير إلى اختلاف الصدمتين «صدمة الصورة» و«صدمة اللغة».

ولنتوقف أمام رواية «رجال في الشمس» لفنان كنفاني مثلا. فالسرعة عند غسان يبدأ بالانتزاع من خلال الحصار. كلمات وجمل تستدعي الحالة، وعلى القارئ أن يتخيل الخزان وما يحدث للفلسطينيين الثلاثة فيه، أما عند المخرج توفيق صالح في فيلمه المأخوذ عن الرواية باسم «المفدوعين»، فإن السر يبدأ بعشاهد مختلفة للصحر، تنزل فوقها كلمات محمود درويش:

وأي قال مرة
الذي ما له وطنه
ما له في الثرى ضريح
وناهي عن السفر

فالتأويل والفهم باعتبارهما الغاية عند كل من الروائي والمخرج يغتلفان. فالتلقائي البصري للكلمات في الرواية، يقود إلى حالة من التأويل والفهم، تختلف عن التلقائي البصري والسمعي في الفيلم، حيث الصحر عند توفيق صالح بظلال رابعة، وأضحة المعالم، واسعة، متراصة، صاخبة برمالها، حارقة في العرق الذي يتصبب من أجسام الرجال الثلاثة في الخزان، الضيق، المحصور، المساحة... الخ.

إن المشاهد أمام عدد من الصور وكذلك الأصوات، وكلها تخلق صدمة مفاهيمية، تقود إلى التوتر منذ البده، والتقرب، والفهم الحقيقي للحالة.

لذلك لن نستغرب تأثر الناقد روجر مانفيلد بفيلم «ملكة الميسرة» للمخرج ثورولد دكنسن المأخوذ عن قصة بوشكين، أكثر من تأثره. بما كتب بوشكين. ومثلا، فإن بوشكين يضع القارئ في جو حفلة بجمل قليلة قصيرة، حادة، تبدو أنها لا تعطي شيئا أكثر من الهيكل العظمي الجرد، للموقف، بينما الفيلم قدم لنا مشهدا يجري في حانة للفرج، حيث الموسيقى والرقص الغجري، مما كان من شأنه أن يضع المخرج في حالة من التوتر المستمر منذ البده. صحيح أن ظهور الشبح في غرفة هرمان كان مروعا في القصة، لكنه في الفيلم أصبح أشد ترويعا. لذا فعلى التلقائي يختلف. وإذا كانت السينما هي لغة الإيجاز كذلك، فإن اللفظة المكررة ليد التي تحمل ورقا في مشهد الافتتاح، كان أشد تأثيرا مما تركه بوشكين برغم براعته هو الآخر.

وبعد، فإن اختلاف الصدمة في كل من الرواية والفيلم، متأتية أيضا من الإيقاع السريع الذي يجب أن يتمتع به الفيلم. وهو إيقاع أسرع من الإيقاع في الرواية، لأسباب عديدة يأتي من بينها طبيعة المونتاج، وتحديد المونتاج التبادلي منه.



الكاميرا السينمائية تكتب التاريخ

سمير فريد *

محاضرات عن تاريخ السينما التسجيلية في مصر في المعهد العالي للسينما عام ١٩٦٦ أن أول جريدة سينمائية صدرت في مصر كانت بعنوان «في شوارع الاسكندرية» من إنتاج سينمائي فرنسي يدعى دي لاجارن.^(١) ولكن فنان السينما التسجيلية الكبير لا يوثق هذه المعلومات. وتعتبر «جريدة أمون السينمائية» التي أصدرها محمد بيومي عام ١٩٢٣ أول جريدة سينمائية مصرية رغم أن كل عدد من أعدادها الأربعة كان يتضمن موضوعا واحدا، مما يجعلها أقرب إلى الأفلام الإخبارية ولكن بيومي أطلق عليها ذلك العنوان. وقام أحمد الحضري ومحمد كامل القليوبي بوثائق هذه المعلومات.^(٢) وفي عام ١٩٢٥ أصدرت شركة بروسيري «جريدة الشرق» وصدر منها أربعة أعداد أيضا.^(٣)

وتعتبر «جريدة مصر السينمائية» التي أصدرتها شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٣٩ أهم الجرائد السينمائية على الصعيد المصري والعربي، ومن أهم وأغرق الجرائد السينمائية على الصعيد العالمي، بل إنها من الجرائد القليلة من نوعها في العالم التي لا تزال تصدر حتى تاريخ كتابة هذا البحث. وقد أسس الجريدة المصور حسن مراد (١٩٠٣/٦/٧ - ١٩٧٠/٦/١٤) وكان يحررها ويصورها ويخرجها مع عدد من المساعدين يتمويل شركة مصر للتمثيل والسينما. ويدعم من الحكومات المصرية المتعاقبة.

ولد حسن مراد في حي المنيرة بالقاهرة وهو من أحياء الطبقة الوسطى للميسورة. وكان والده صيدليا يملك صيدلية في شارع المواردي بنفس الحي، وكان حسن مراد الأخ الأكبر لثلاثة أشقاء الثاني رشاد مراد الخبير السياحي، والثالث صيدلي مثل والده^(٤)، درس حسن مراد الرسم في مدرسة الفنون الجميلة ولكنه لم يتم

كان الفيلم الفرنسي «خروج العمال من مصانع لومير» وهو أول فيلم صور بكاميرا لومير، والذي احتفل بمرور مائة عام على إنتاجه وعرضه عام ١٩٩٥ م. من الأفلام «التسجيلية» وإن لم تكن كلمة «تسجيلية» قد اطلقت بعد على هذا الجنس من أجناس الفن السينمائي.

والجريدة السينمائية شكل من أشكال السينما التسجيلية وهي نوع من الصحافة، ولكن بلغة السينما. وقد كانت الجريدة السينمائية والأفلام التسجيلية الإخبارية، هما الشكلين السائدتين في تسجيل الأحداث السياسية وغير السياسية في النصف الأول من القرن العشرين بالصورة والكلمة المكتوبة في فترة السينما الصامتة حتى نهاية العشرينات، ثم بالصوت والصورة في السينما الناطقة بعد ذلك، وعندما تطور التلفزيون وانتشر في النصف الثاني من القرن قامت نشرات الأخبار التلفزيونية بدور الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية الإخبارية ولكن بلغة الفيديو.

ومن مواد الجرائد والأفلام الإخبارية ابتدع جنس رابع من أجناس الفن السينمائي إلى جانب جنس الأفلام التمثيلية، وجنس الأفلام التسجيلية وجنس أفلام التحريك وهو الجنس الذي يمكن أن نطلق عليه باللغة العربية جنس الأفلام الوثائقية، أي الأفلام التي تعتمد على إعادة تركيب لقطات من الجرائد والأفلام الإخبارية دون تصوير لقطات جديدة. ففي هذه الحالة تصبح اللقطة بمثابة وثيقة يمكن استخدامها في خدمة الغرض الأصلي الذي صورت من أجله، أو من أجل غرض مختلف.

يذكر سعد نديم (١٩٢٠/٢/١٧ - ١٩٨٠/٣/١١) في

* كاتب وناقد سينمائي من مصر.

التوثيق أن كلا الباحثين لم يعتمد على مشاهدة اعداد الجريدة، واما على النقل من سجلات مكتوبة في الشؤون المعنوية للقوات المسلحة بالنسبة للباحث الاول، وفي الهيئة العامة للاستعلامات بالنسبة للباحث الثاني.

لا أحد يدري لماذا يشاع أن جريدة مصر السينمائية صدرت عام ١٩٢٥ وربما يرجع هذا إلى افتتاح ستوديو مصر، وهو من مؤسسات شركة مصر للتمثيل والسينما في ذلك العام. أو يرجع إلى الخلط بين الأفلام الاخبارية، والجريدة السينمائية. وقد تغير عنوان الجريدة من جريدة مصر الناطقة إلى الجريدة العربية الناطقة بعد وحدة مصر وسوريا عام ١٩٥٨ وبعد تاسيس شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٦١ قام التلفزيون بانتاج الجريدة منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧١، ثم قامت الهيئة العامة للاستعلامات بانتاجها من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٧٢، وعادت إلى التلفزيون من عام ١٩٧٢ إلى عام ١٩٨٠، ثم استقرت في الهيئة العامة للاستعلامات من عام ١٩٨٠ وحتى كتابة هذا البحث. وطوال تاريخها لم تصدر جريدة مصر السينمائية بصفة دورية منتظمة.

وقد انتهت حياة حسن مراد نهاية مأساوية، ففي يوم ١٤/٦/١٩٧٠ كان يصور الرئيس جمال عبدالناصر مع الرئيس مكرم القذايى في جبهة القتال على ضفاف قناة السويس، وبعد أن انتهى من التصوير حث حسن مراد سائق سيارته ليلحق بطائرة الرئيس، ونتيجة السرعة انقلبت السيارة وتوفي حسن مراد على الفور. وقد عرض العدد الأخير الذي اشترك في تصويره في اليوم التالي مباشرة ١٥/٦/١٩٧٠، ويحمل رقم ١٢٠١ وتضمن العدد التالي ٢٢٠٢ الصادر في ٢٢/٦/١٩٧٠ فقرة تحت عنوان «وفاة المصور حسن مراد». وكما كرم الرائد السينمائي الكبير في حياته، كرم بعد وفاته، وأطلق اسمه على الشارع الذي كان يسكن فيه يحيى جاردن سيتي في القاهرة وكان اسمه شارع الفلسقية.

وإذا كنا نملك توثيقاً نظرياً لواد اعداد الجريدة، إلا أن وجود اصول هذه الاعداد (التيجاتيف) مسألة أخرى^(٥) وحتى بالنسبة إلى نسخ الجريدة (البورنيتيف) يذكر عبدالغني داود الباحث في ارشيف الفيلم القومي بالقاهرة أن اعداد الجريدة لدى الارشيف تبدأ بالعدد ٣١٠، وهو أول عدد صدر بعد ثورة ٢٣/٧/١٩٥٢ في ٨/٤/١٩٥٢^(٦).

كان حسن مراد يفضل الكاميرا الخفيفة العتيقة عن كاميرا حديثة لو كانت اقل. يقول ابراهيم الموجي «خصص ستوديو مصر للجريدة سيارة وكاميرا (بل أند هاو) وحصة من الفيلم الخام، وعاملاً يحمل لوحة بها لوحة تطورت إلى ليتين، فأربع، ويقول كانت للكاميرا ثلاث عدسات تدور على تارة ليختار منها ما يناسب موضوعه، والعصا كانت عريضة، وعادية وطويلة البعد البؤري». ونادراً ما استخدم حسن مراد العدسات العنابية والطويلة. ولم يكن يستخدم مقياساً للضوء لحدد سعة فتحة العنسة، فلم يكن مثل هذا المقياس وجود في مصر، وعندما عرفته

دراسته. وفي بداية العشرينات سافر إلى أوروبا حيث درس التصوير السينمائي في فيينا، وتزوج من سيدة نمساوية عام ١٩٢٢، ثم عاد إلى مصر حيث عمل في شركة مصر للتمثيل والسينما كمصور، وكان رئيس قسم التصوير الفرنسي «جاستون مانري». وكان يعمل بالقسم المصور محمد عبدالعظيم. وقد صور حسن مراد العديد من الأفلام التسجيلية والتمثيلية من مختلف الاطوال من انتاج الشركة، ومن انتاج غيرها من الشركات. ولكن كان يفضل تصوير الافلام الاخبارية.

يذكر احمد الحضري أن أول فيلم اخباري انتجته شركة بروسيري كان بعنوان «الملك فؤاد في جامع مصر» عام ١٩٢٣. وأن الشركة انتجت عام ١٩٢٤ فيلماً بعنوان «الأمير ليوبولد يتسلى حرم خوفوه». وقد قال حسن مراد في حوار لم ينشر أجرته معه عام ١٩٦٨ انه صور في العشرينات محاولة الأمير ليوبولد ولي عهد بلجيكا تسلى الهرم الأكبر. والأرجح أن يكون هذا الفيلم أول فيلم اخباري صوره حسن مراد، والأرجح أن يكون حسن مراد مصور «جريدة الشرق» التي اصدرتها نفس الشركة عام ١٩٢٥.

كان أول بحث عن جريدة مصر السينمائية في إطار الرسالة التي كتبها ضياء مرعي عن تاريخ السينما التسجيلية في مصر، ولم تنشر، والتي حصل بها على درجة الماجستير من معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون المصرية عام ١٩٧٨، والباحث الهادي الذي اهتم بجريدة مصر السينمائية هو المخرج والكاتب ابراهيم الموجي وقد أصدرت اللجنة المصرية للاحتفال بمئوية السينما عام ١٩٩٥ كتاباً يتضمن الجزء الخاص بالجريدة من الرسالة المذكورة وكلفت ابراهيم الموجي بتحرير مقدمة الكتاب حيث نشر خلاصة ابحاثه عن الجريدة.

وفي هذا الكتاب يتضح أن حسن مراد صور ٣١ فيلماً اخبارياً عام ١٩٣٨ ويبدأ اصدار الجريدة عام ١٩٢٩. وبينما يوثق الباحث لواد الجريدة في الفقرة من ٤/٨/١٩٢٩ إلى ٢٩/١٢/١٩٤٠ من واقع مذكرات حسن مراد والمودعة بخط يده في الهيئة العامة للاستعلامات، يوثق للمواد بعد ذلك فصل خاص ابتداء من العدد ٤٥ الصادر في ٦/١/١٩٤١ إلى العدد ٣٩٥ الصادر في ٢٧/١٢/١٩٥٤ من واقع سجلات الشؤون المعنوية للقوات المسلحة المصرية. ولا يوضح الباحث لماذا يحمل العدد الأول في الفصل رقم ٤٥، أي لماذا اعتبر المواد التي سجلها حسن مراد في مذكراته ٤٤ عدداً، ولماذا توجد السجلات الخاصة بهذه الاعداد في الشؤون المعنوية للقوات المسلحة.

وبتكليف من اللجنة المصرية للاحتفال بمئوية السينما قام الباحث عبدالعظيم أبو صبر بأعداد كتاب آخر صدر عام ١٩٩٥ أيضاً عن مواد الجريدة من العدد ٢٦٦ الصادر في ١٢/١/١٩٥٥ إلى العدد ٢٤٠ الصادر في ٢٣/٩/١٩٥٥. وبصدد بحث ضياء مرعي، عن الهيئة العامة للاستعلامات، أصبح هناك توثيق لواد الجريدة منذ بداية صدورهما حتى عام ١٩٩٥، وما يؤخذ على هذا

السينما المصرية وشاع استخدامه لم يستخدمه حسن مراد، ولو من باب التجريب أو الفضول، كان ينتقل بين اختيارات قليلة: فتحة المناظر الخارجية في ضوء النهار، وفتحة اللطل وفتحة للضوء الصناعي وكانت الكاميرا تدار بالزئبق أي ليست في حاجة إلى كهرباء أو بطارية، وكان الزئبق يتبع دورانا منتظما لمدة دقيقة، وهي مدة كافية لاستهلاك كل مخزون الفيلم الخام في الكاميرا، وكان يتقسم لثلاثين مترا، وكان حسن مراد يستهلك في المتوسط علبتين كبيرتين من الخام (٦٠٠ متر) ليحصل بعد الإنتاج على عدد من الجريدة طوله ٣٠٠ متر يستغرق عرضه عشر دقائق.^(٧)

ظل حسن مراد يصور بالكاميرا (بل أنه حاول) حتى أهداه الرئيس عبدالناصر كاميرا حديثة، وكان عبدالناصر من هواة التصوير السينمائي. يقول حسن حلمي (حسنوف) الذي عمل مع حسن مراد في مونتاج الجريدة أكثر من أي مونتير آخر إن حسن مراد أراد أن تنطق الجريدة بصوت عبدالناصر وهو يلقي أحسن خطبه بالتزامن مع صورته وكان أسلوب حسن مراد أن يصور اللقطات صامتة، ثم يتم تركيب التعليق والموسيقى في الاستوديو، وعندما استحالت تزامن الصوت مع الصورة أحضر كاميرا (فيلم) وصور خطبة أخرى، وظهرت الصورة لأول مرة متزامنة مع الصوت ومن يومها اكتسبت الجريدة أهمية خاصة لدى رئاسة الجمهورية، واستقرت أوضاعها الإدارية والمالية، وكان ذلك حوالي عام ١٩٥٥.^(٨)

الواضح من كل هذا أن حسن مراد كان مثل الكثيرين من رواد السينما متمسكا بالأسلوب الذي عرفه منذ البداية، ورفضا للتطور، أو بالأحرى لا يعتبر الوسائل الحديثة تطورا، وما يؤكد ذلك رفضه جميع اقتراحات سعد نديم عندما تولى رئاسة وحدة الأفلام التسجيلية في ستوديو مصر، لتطوير الجريدة، ومنها على سبيل المثال تزامن الصوت والصورة واللقطات الكبيرة (الكلوز أب) وزيادة عدد المصورين لتصوير الأحداث التي تقع في نفس الوقت في أكثر من مكان^(٩) ولا شك أن سعد نديم بما عرف عنه من خلال أفلامه لم يكن يستهدف تطوير الجريدة من حيث الشكل فقط، وإنما من حيث المضمون أيضا.

لم يحاول أي باحث في مصر تقييم محتوى جريدة مصر السينمائية قبل إبراهيم الموجي، كان الجميع ولا يزالون يؤكدون على القيمة الوثائقية لرواد الجريدة، وهي قيمة عالية ولا خلاف على ذلك على قيمة الريادة والمثابرة، ولا خلاف عليها أيضا ولكن هذا لا يحول دون تقييم محتوى الجريدة بالطبع، يقول إبراهيم الموجي أن حسن مراد «أدتن جريدته سنة أوصلتها لير السلامة، أنه رجل عملي، مؤمن بشريعة الدولة وشرعية مؤسساتها وقد امتثل لكل التوجيهات ونفذ كل الأوامر، ونحن لا نستطيع أن نستشف أي شيء عن حسن مراد من واقع مشاهدتنا لأعداد الجريدة، ولا نستطيع أن نحدد فكره وقنونه، بل لا نستطيع أن نستشف توفقه الخاص سواء على المستوى الفني أو المستوى الانساني، وأيضا لا نستطيع أن نستشف نبض الشارع، فالجريدة لم تكن معنية

بالشارع مهما بلغت سخونة الأحداث فيه، بل إن بعض الأحداث الهامة مثل «سوء معاملة المحتل الانجليزي للعديدين في مدن القناة» تابعت وكالات الأنباء الأجنبية وأهملته جريدة مصر، وعندما اضطرت الى التويه عنه، استعارت المادة من شركة مترو جولدوين ماير.^(١٠)

ومن قراءة عناوين مواد أعداد جريدة مصر منذ بدايتها، وحتى العدد الأخير الذي اشترك في تصويره حسن مراد عام ١٩٧٠ يمكن معرفة ملامح فكر حسن مراد ونوقه الخاص وليس كما يرى إبراهيم الموجي فالامتثال لكل التوجيهات وتنفيذ كل الأوامر وعدم الاهتمام بما يدور في الشارع ملامح فكرية كاملة لقد سجل حسن مراد التاريخ «الرسمي» وما تريد السلطات تسجيله، أيا كانت هذه السلطات قبل الثورة وبعدها.

ويكشف إبراهيم الموجي عن حقيقة هامة عندما يذكر أن مشهد خروج الملك فاروق من مصر عام ١٩٥٢ ليس مشهدا تسجيليا من جريدة مصر كما هو شائع، وإنما مشهد تمثيلي من فيلم «الله معناه» الذي أخرجه أحمد بدر خان عام ١٩٥٤.^(١١) كما يكشف الموجي عن حقيقة أخرى عندما يذكر أن رجال الثورة حاولوا إصدار جريدة سينمائية أخرى باسم «جريدة الحرية» صورها عبدالعزيز فهمي وشقيقه محمود فهمي، ولكن لم يصدر منها غير عديدين وعادت جريدة مصر مرة أخرى بفضل قدرة حسن مراد الفاتكة على التكيف.^(١٢) غير أن استمرار جريدة مصر بعد الثورة بنفس أسلوبها قبل الثورة أي بالتعبير عن التاريخ الرسمي يعني أيضا أن رجال الثورة لم يختلفوا مع حسن مراد.

الهوامش

- ١- إبراهيم الموجي: مقدمة كتاب ضياء مرعي جريدة مصر السينمائية (١٩٦٨ - ١٩٥٤) إصدار اللجنة المصرية لاحتفاظ بالبعد المثلث للسينما. النشتر للحلج الأعلى للثقافة (مصر ١٩٩٥).
- ٢- أحمد الصغري: تاريخ السينما في مصر (١٩٦٦ - ١٩٣٠) الناشر نادي سينما القاهرة (مصر ١٩٨٩).
- محمّد كامل القليوبي: محمد بيومي، الناشر أكاديمية الفنون (مصر ١٩٩٤)
- ٣- أحمد الصغري: نفس المرجع.
- ٤- فريال كامل: حسن مراد، إصدار مهرجان الاسماعيلية السينمائي الدولي، القاهرة صندوق التنمية الثقافية (مصر ١٩٩٣).
- ٥- أرسلت النشرة اليونسكو الى الهيئة العامة للاستعلامات تعرب عن استعدها للمساهمة في الحفاظ على تراثنا من جريدة مصر السينمائية، ووافقت الهيئة العامة للاستعلامات على استضافة الخير الجزائري هاشمي زرتال من أرشيف الفيلم الفرنسي، وجاء زرتال الى القاهرة في مارس ١٩٦٦ وقام بدراسة التجهيزات تمهيدا لأعداد تقرير فني شامل. الجدير بالذكر أن الأفلام السينمائية قبل عام ١٩٥٠ كانت تصور على اشربة قابلة للاطلاع الذاتي، ويستحيل حمايتها من الاطلاع الا بنقلها على الاشرطة غير القابلة للاطلاع، والتي تمت ليها العام ١٩٥٠.
- ٦- عبدالغنى باقر: مجلة فن (بيروت) ١٩٦٧/٧.
- ٧- إبراهيم الموجي: نفس المرجع.
- ٨- فريال كامل: نفس المرجع.
- ٩- ١٠، ١١، ١٢- إبراهيم الموجي: نفس المرجع



من القصة الى الرواية حوار مع محمد خضير

حسين عبداللطيف *

أخرج في قصة (داما) افضل تقاليد القصة العراقية التي انجزتها اقلام تتطلع الى رؤيا مستقبلية . (داما) قلادة المجموعة فعلا .
(٢) في قصة (حكايات يوسف) شخصيات حقيقية ، ما الحدود التي ترسم بها شخصياتك؟

■ شخصياتي تتمثل امامي في موكب طويل . انها تدخل البناء الذهني للقصة بحقيقتها الوجدانية فتبعث فيه الحياة ، كل شخصية تتبثق من حلم بقي كامنا في ظلال ذاكرتي ، (وحكايات يوسف) مثال على ان مجموعة (رؤيا خريف) تضم قصصا ذات اصول واقعية وشخصيات تعيش بيننا .

(٣) في قصصك ميل نحو السرد الاستطاردى ، اورثت ذلك من (الف ليلة

وليلة) ام انه احد متطلبات التحقق الجديد ، او التركيبية في البنى السردية؟

■ كل هذا معا ، الاستطارد حين يحدني الاجاز ، والتركيب حين تعجزني البساطة ، في تحقيق رؤيا كاملة لموضوع ملح على البنية السردية ، من الممكن ترتيب اكثر من مستوى لبناء قصة ، لكن النتيجة ستبدو معقولة ومطابقة للتصور الكلي عن الموضوع . وهذا يتم بعد تأمل طويل وحساب دقيق للديابات والنهايات ، السرد بحث عن الممكن من التصور ونقش التصور بإمكان غير . بناء جدي مستمر حتى انتهاء آخر فقرة من القصة . لم ارث هذا من كتاب ، فلقد استعنت في كتاباتي بجدل الحياة وهي تغير صورها واشكالها ، الواقعية والاسطورية والرمزية ، السرد يعني ان تتقدم خطوة «خطوة مع قصتك ، وتراجع معها خطوة خطوة . ان السبق والاتحاق مرحلتان اوليتان ، اما تحقق القصة فيمثل هارموني العناصر المتضادة والمستويات المختلفة وهي تتقدم سوية مثل كتيبة جند مدربة تدريجا جيدا .

(٤) في فصل من كتاب (الحكاية الجديدة) تتكلم عن تصميم ادغار آلن بو للقصة ، وفي مكان آخر من الكتاب تتحدث عن دماغة الاصوات مع بشائر الرؤيا ، الا تقتض الدماغة تلك التصميم المسبق للقصة حسب قانون بو؟

■ القصة بناء متكامل من التصميمات الاولى والتأثيرات المتناسقة ، هذا ما يقصده بو ، لكنني تحدثت في الكتاب عن صيرورة القصة خلال مراحل الكتابة الطويلة ، وهي صيرورة خاصة بطريقتي في التأليف ، كنت ارمي الى تقديم تصور خاص عن البناء المتكامل ، وغالبا ما اتوصل الى تصميم نهائي مطابق لتصور بو . القصة في النهاية كيفما تصرفت بها او تصرفات

بعد (الملكمة السوداء ١٩٧٢) مجموعته القصصية الاولى التي شكلت اضافة مهمة للسرد العربي الحديث ، كان الكاتب يبحث عن معالم مدينته في محاولة لاكتشافها ورسم صورة تفصيلية عنها ، وهو المحور الذي استندت عليه مجموعته الثانية (في درجة ٤٥ مئوي ١٩٧٨) لقد قادته هذا الى اكتشاف المدينة في (بصريا ١٩٩٢) كتابه الثالث الذي شكل خلفية ، واقعية للقصص بموضوعاتها ومضامينها واحداثها في بصريا قادتي قدامي ، لاقابل مواطنها الابدي والشرقي محمد خضير .

معي جاء شراح النصوص ومؤلوها ليضفوا الحواشي على المتن ، ويعلموا لنا الطريق .

لقد استعنا على السفر بألة السفر البوصلة والخريطة وفي الطريق كنا من وعاء السفر - ننزود باناء ونفي الى ظل خلة . ثم نقوم لنبحث عن تاج لطيطوية ، في الصحراء المرامية الاطراف ذلك هو محمد خضير ، قامة لا تتوارى مثله مثل العديد من كتابنا المثاقين .

هناك وجذنا ، فهو ابن المدينة العريقة التي لم يغادرها يوما الى مسافة بعيدة . لذا احتاج الى كتب الرحالة الذين وصفوا مدنا كيفداد والبصرة والموصل ، وصفا جغرافيا واجتماعيا شاملا ، هؤلاء الذين كانوا يدخلون المدن من بواباتها المفتوحة على الصحراء او على البحر ، وكانهم يدخلون مدنا خرافية او اسطورية مجهولة .. لقد كان يرى بعينهم المتسائلة وفصولهم ولحهم وتقنعهم ، اما انا فقد كنت متبجح اثر . اريد ان اتعرف على الوجه واتقري قسما . البست (الكتابة حفلة تنكرية؟) كما يقول هو ، اذا لنزح القناع عن الوجه وعن الرؤيا التي اكتشفها الخريف .

ذاك هو البيت .. رائحة قهوة وجوافة .. نطرق .. وندخل ..

(١) تقع قصص المجموعة الجديدة (رؤيا خريف) في منطقة الخيال والرمز الشعري ياتخاذها الغرائبية وتيار الواقعية السحرية مسارا ، وتحقق لحظة سريرية في قصة (داما ، دامي ، دامو) قلادة المجموعة ، لماذا هذا النزوع الرمزي او التحليل فوق الطبيعي والواقعي؟

لم يعد غريبا ولا خارقا للمعتول ان ننسك اتجاه لا واقعا لا للوصول الى قلب الواقع ، ان الطريق التي اسلكها ختري اعظم ما في الواقعية من رموز او احلام . الخيال في (رؤيا خريف) محسوب بظفوات موزونة ، واردت ان

* كاتب من العراق

بك، بناء متعاضد من التدبيرات النظرية العامة والرؤى الشخصية.

(٥) قصصك الأخيرة — كما تقول — سارت باتجاه البحث عن الشيء المجهول ضمن ما هو مألوف واعتيادي، فالفكرة الكامنة في الفكرة الواقعية تولد مسارها الخيالي، كما في قصص غوغول، كيف انتقل هذا المفهوم إلى قصصك؟

■ لاحظ أن هذا المفهوم يتجسد في قصص أسبق من قصص هنمغواي وجيل الواقعيين الكبار. لقد بقي هذا المفهوم جامداً في قصصنا العرفية والعربية زمنًا طويلاً. ولم يستطع أساتذتنا الرواد تطويره، لقد ذهبت إلى مرحلة أسبق، فوجدت أن غوغول وبوشكين يطيحان عن الشيء الفريد الكامن وراء الشيء الواقعي. وكانا يصدلان بالشئ الواقعي إلى درجة الاقتاد ليوصلوا منه شعاعاً خيالياً، وغالباً ما كانا يفعلان ذلك بأفكار بسيطة. الموظف الذي يسرق معطفه، والمغامر الشاب الذي يجد حظه في ورقة باستوني. لكن هذه الأفكار تتعطف بنا نحو غايات غير متوقفة، فإذا بالمسار الواقعي يضعفنا في نقطة لا عودة منها ونحن نواصل المسير إلى التناقض التوتري، نتفتح فجأة أمام إصارنا مسارات غير متوقفة، وهكذا كلما أوغلنا في التساؤل والارتياح، انفتحت أمامنا أبواب مغلقة، هذا ما أوصلني إلى حقيقة أن القصة تبني على سلسلة من الاحتمالات والتوقعات والتساؤلات.

(٦) في قصصك خلفيات متعددة، في قصة (صحيفة التساؤلات) خلفيات فلسفية، وفي قصة (أطباء الفسق) خلفية علمية، وفي (الحكام الثلاثة) خلفية تاريخية، كيف توجه هذه المرجعيات لخدمة قصصك؟

■ تتعدد المرجعيات بتعدد المداخل في كل قصة، لا أعني بالمرجعيات هنا اقتباسات مشتقة من خلفيات معرفية متعددة، وإنما هي امتزاج ذهني ومرموزي بين التجربة والخبرة والمعرفة لانتاج نص متفوق على مرجعيات ذاتها، بمعنى أننا حين نفكر بكتابة قصة من موضوع واقعي، فطيناً أن نسرد خطوات أبعد من حدود الموضوع الواقعية، نحن نصل عادة إلى جنود الخبرة الإنسانية المشتركة الكامنة وراء أية خبرة محدودة بزمن ومكان وتجربة، بهذا تتفوق القصة على خبرة كاتبها، وتتجاوز به خيبرتها وهي تعمل بمرجعياتها، أي أنها تتعدى زمانه إلى زمانها، وهنا يحدث الافتراق بين القصة والواقع الذي نكتب تحت ظله.

(٧) أنك تحاول دائماً أن تجد تبريراً كافياً، تبريراً نظرياً، لحالات كتابتك القصصية، كيف تقوم قصصك الجديدة بعيداً عن (السيرة النظرية) التي حوّلها كتابك (الحكاية الجديدة)؟

■ لا أيسر قصصني أن لم تبرر نفسها بنفسها كل على حدة، هذا ما أسميته برهان قصصياً، أجد أن الكاتب في مرحلة من مراحل ممارسته الكتابية مسؤول عن توثيق قصصه، أي وعيها حين تبلغ مجموعة يجمعها برهان مشترك، لاحظ أن الكتابة التي لا تستند على تجربة نظرية جيدة هي كتابة قد تحيد عن غاياتها الأساسية. يجب ألا يغيب عن البال الجواب الشافي عن سؤال الكتابة للتحقق، لماذا نكتب؟ إن محاولات تقويم التجربة تشكل بحق (سيرة نظرية) لجهاضها صنواً لسيرة الكاتب الذاتية ولا تختلف عنها إلا في الموضوع، أما طريقة عرض الحقائق في النوعين فهي واحدة.

(٨) لقد وضعت عنواناً فرعياً تحت عنوان (الحكاية الجديدة) نقيضاً

لفهومك عن السيرة النظرية. كيف تجتس هذا الكتاب؟

■ اعتدلت للقاء مع هذا الكتاب في عنوانه الكتاب الانجاسية، اتفقت مع الناشر على تصنيف الكتاب في بطاقة الفهرسة بأنه «نقد أدبي» فظهرت هذه التسمية تحت العنوان الرئيسي على الغلاف، ولو كانت العنونة بمشيتي لجنست الكتاب بأسيرة نظرية، وتبريري ذلك كما أشرت واضح، فموضوعات (الحكاية الجديدة) خلاصات ونواتج ثانوية وخواطر وبأملاات ترعشت عن كتابة القصص. بمعنى آخر هي (يوميات) كتابة قصص (رؤيا خريف)، وهي لا تدخل مدخل النقد الأدبي العام، لكنها، خرجت كاتبتها كخروج (وجهة النظر) من (التفكير) أو كاتنتساب (السيرة الذاتية) إلى (الحياة العامة). (٩) الا تشكل السيرة النظرية أماطة لثام أو كشف أسرار مؤلف تدافع أنت عن مجهولته؟

■ المؤلف يجهل هويته الاسمية (التعريفات الأولية التي تبدأ باسم العلم) مقابل توثيق معلومة ثانية، معلومة وجودية تبدأ بانثاق أثر — قصة كانت من فنناثير من فنون الكتابة.

ان الكتابة محاولة لاسقاط اسم المؤلف ليصل محله توقيع من نوع آخر (حسب دراسة جاك دريدا المؤلفات جان جينيه فإن هذا المؤلف يوقع مؤلفاته باسم الصفة — زهرة — بدلا من اسمه الصريح) وهذا يشمل تسميات الشخصيات القصصية أيضا. ونحن نتسقط التوقيع، كتوقيع الزهرة، ترسم مجهولية مؤلف معلوم بشوقيات الوجودية الدفينة في الوجود الاسمي العابر. إزاء الوجود الكلي للكاتب في عمله، هناك أنزياح ونفور وانخفاء من أي وجود محدود (مرصود) بتعريفات سابقة. اطمح يوما إلى كتابة سيرة ذاتية لا أجد نفسي فيها على الإطلاق، بأي صفة من الصفات وبأي اسم من الاسماء، سوى ما رسمه من وجوه مجهولة وأخرى معلومة تتبدل مع مؤلف السيرة حياة بحياة واسما باسم أو صفة بصفة.

(١٠) اتعني ان المؤلف الواحد يرتدي الاقنعة جميعها ليومهم الآخرين انه اكثر من واحد، او انه ليس احدا بالذات، كما ورد في فصل (القصص الجوهول)؟

■ اعني بهذا القول نوعا واحدا من المؤلفين هو (المؤلف المقتنع) وهو نوع من المؤلفين الجوهوليين يذفن صفاته الجوهورية خلف قناع من الصفات والاسماء كي يفلت من التحديد ويفترق نصوصه بحرية. علينا ان ننسب أية معلومة عن مؤلف بإشارتنا الوجود في رقع جغرافية أو حقيقة تاريخية أو صفات فكرية، قبل ان نتحقق كلها فملا وبصورة مؤثرة في عمله. إن مثالي في ذلك دستوفسكي، الذي قرأته باعتباره كاتبا روسيا مرة، وكاتباً عرفانيا مرة ثانية، وكونيا حين يرتدي اقنعة شخصياتها جميعها ويحاور النفس الفلقة في كل مكان، أي كاتب مثل دستوفسكي هو أكثر من واحد، حين لا يكون روسيا فقط.

(١١) في فصل (ناكرة العطار) ورد ان عظمة هذا الفن (القصة القصيرة) في أنه لا يملك مقومات العظمة والبقاء، فالقصة القصيرة فن عابر كالورق الاضمار التي تجرفها الريح، وكيف تبني وجودا كبيرا على فن عابر؟

■ كنت بذلك ادحض اولها حول عظمة فن القصة القصيرة. اردت ان

اقول ان عظمة هذا الفن وعبوره وحميان كوههم (الوجود الكبير) و(الوجود الصغير) اننا لا نبني وجودا على ابيته توصف بجانها قصيرة او طويلة، او نفيس عظمت وجوده على اساس (العبور) او (الثبات). ان الوجود العابر للكانات لا يخلو من وصف قصير على ابيته، بل على ان يقاس الزماني الثابت، او القياس للكانات المحمدا، والقصة القصيرة من (عابر) او (عظيم) قياسا بصورة مجازية، بباراق شجر تجرفها الريح. ما يبقى من فن القصة القصيرة اثره الخاف، الرؤيا الكونية (الكبرى) او (الصغرى)، ما زالت اجهل قيمة الجيوم والصفات قياسا بالآثر الاكبر الذي يخلقه سقوط نيزك في ظلمات الكون او ظلمات العقل. بذلك اردت ان اثبت ان النسخة الكبرى لبصريانا مطابقة تماما للنسخة الصغرى منها في قصة (الطيف الفسق) وان الظهور مساو للاختفاء بالنسبة للكاناتهما.

(١٢) هناك من يشير الى تأثير كالفينو في (بصريانا) التي كررت بناءها في قصصك.

■ بناء كالفينو (في مدن مرثية) بناء روائي مستقل وخاص جدا، لا لجد له نظيرا في رؤى مدينة (بصريانا). انبثقت بصريانا من رؤيا ميثولوجية (قبل ان اعثر على تسميتها هذه عند فوكس) وكنت مصرا على مشاركتها في بنائها، بالاتجاه العاكس لمدن كالفينو، الذي كان (يشاهد) مدنه ولا يصنعها، يصف غرابيتها ولا يعيش فيها. بصريانا مدينة مرثية، وهي جزء من سيرة مؤلف عالق في رؤياها. لذا يكرر صنعها بأبنية مختلفة.

(١٣) يشاركك في اتجاه القصص الجديد كتاب أمثال محمود جنداري وجيل القيسي ولطيفة الشليمي وجهاد مجيد ونعيم عبدالمهل ومحسن الخلفاوي، كيف تميز قصصك بين هؤلاء، او بين كتاب الموجة الشابة الجديدة من الكتاب؟

■ اجد ان كل مؤلف من هؤلاء المؤلفين الذين ذكرتهم كان له مدخله الخاص الى عالمه ورؤياه، مع ذلك ما زالت الموجة تفرع جذرا القلعة الصامتة بقوة وسيمر وقت طويل على هذه المحاولات كي تنضج الاحصاء وتقرب الاصول من الجدار الشاهق لقلعة الرؤيا الجديدة. من المؤلفين اننا قلنا جنداري في بداية الرحلة. لكنني اشد بقوة في الموجة الجديدة من الكتاب، واحترم جهود جيل الكتاب الذي انتسب اليه بانجاهاته الابداعية كافة. (١٤) حددت أربع موجات تأثير في القصة العراقية: الواقعية وتيار الوعي والشيئية والواقعية السحرية. الا ترى قصصا متجزئة خارج هذه الموجات الاربع؟

■ اشرت الى اقوى للتأثيرات. ويمكن اضافة الموجة الوجودية، والسرديّة العربية القديمة التي استقست منها قصص كثيرة في الأونة الأخيرة. اما الموجة التخيلية العلمية فما يزال تأثيرها ضعيفا في قصصنا. ولابد من فصل تأثيرها عن تأثير الخيال الفانتازي المحض. اعتقد ان تمييز هذه التأثيرات في القصة العراقية يعكس غنىها وتنوع التيارات التي وجدت اشكالها وغزارة الموضوعات التي حركتها، وفعالياتها بين السرديات العربية للمعاصرة. لقد اشرت الى هذه التأثيرات عن أنها عوامل قوية في تجديد الاشكال والرؤى وصيغ تقابل ومقابلة ايجابية، لذا لم اجد قصة عربية واحدة تعمل خارج تأثير موجة من هذه الموجات.

(١٥) اظنك استقصدت من بورخس في (الحكمة الثلاثة) وكذلك في (رؤيا البرج) في طبقاته ومناخاته تحت الأرض. ان قسمي البرج والعمكا في

الأرض يعتمد على فكرة التناسخ التي اغرم بها هذا الكاتب اللاتيني، كما يوجد ثمة مقرب في قصتك (حكايات يوسف) من (مكتبة بابل) لبورخس، وهو يحكي عن مؤلفين وكتب ايضا - كيف تحدد قيمة هذه التأثيرات؟

■ (الحكمة الثلاثة) و(رؤيا البرج) كانتا الخطوة الأولى في وعي تجربتي الجديدة. لم يكن بورخس حينه من مداعبي بل تلمس تدابير هذه التجربة. كان هناك غوغول وبوشكين، وادغار آلن بو، بالدرجة الأولى، يليهم في الاهمية ملركين وراي برايديري وكتاب الخيال العلمي. كل هؤلاء اشاروا معا الى اللينابيع القديمة، بنابيع الفكر العربي الاسلامي والاسطوري العراقي، كي استقي منها لبناء شكل جديد ورؤيا اساسية، في اطار فن رستت قواعده الحكمة نصوص هؤلاء الاساتذة. اكرر ما قلته في حوار سابق بان تاريخ القصة القصيرة هو تاريخ افراد حازوا على مرتبة الاستاذية، ولا يجرني ابدأ ان تذكر قصص مع نصوصهم جنباً الى جنب، بل ان ذلك يسعدني حقاً، فالانتماء الى حقل هؤلاء الاساتذة هو حلم كل كاتب معاصر. بيت اعداد اكثر من ذي قبل ان قصة ما لا بد ان تنجز في ظلال مناخ قصص اخرى، وان وجود الكاتب في نطاق التأثيرات المتضاربة يساعده على موضة نصوصه بين الاصوات التي تلمس جوار الانجاس. انني استطيع اليوم ان اضع نصوصي بعناية عن تأثيرات بورخس وغيره من الكتاب، لاني تستطيع ان تميز مصادرها بوضوح، وهي مصادر تسبق مصادر الكتاب الذين ذكرتهم. لا توجد مكتبة في (حكايات يوسف). المكتبة موجودة في قصة (صحيفة التساؤلات) وهي تلعب دورا تفسيريا فيها. اما المكتبة في قصة بورخس (مكتبة بابل) فهي بناء سوراني اساسي اراد بها معالجة الكون لشكل مكتبة دائرية نضدت الكتب فيها بطريقة مقصودة. القصص التي تعتمد نظام المكتبات في تحفيز السردية، ولا يعني وجود مكتبة في احداها اقتباسا لنظام قصة بورخس. لقد ذكرت في فصل (براهين بسيطة) ان المخطوطة والسفر والمقابلة بؤر سردية متكررة، وانها من الموضوعات الخالدة التي ستوجه اعمالا الى براهينها الصائبة على حقائق الفكر والوجود.

(١٦) انتقلت من (الملكمة السوداء) الى (رؤيا خريف)، من الناذرة الجمعية الى الناذرة للتأويلية. كيف تهرن عن ذلك؟

■ انتقال اساسي. من الصور الى الصدى، من الاسم الى الهوية، من التأثير الى الاثر، ما يتبقى اشارات متضامنة تحت السطح، في العمق المكتون للرؤيا. لقد انتقلت من القصة الى الرؤيا، وهنا وصلت الى (الحد النهائي) الذي عبرت انت عنه في احدى قصائدك، اقول (وصلت) على سبيل الافتراض، فاننا ابحت، وقد اقول احيانا (اجد). ولم اقل قط اني (وجدت) ما هو نهائي. لا استطيع ان ابرهن عن حد نهائي. لا استطيع ان ابرهن على كل شيء. القصص (تبرهن) بالمعنى الذي تقول فيه انها (تعمل) على البرهان. لا شيء نهائي في عمل السرد، بالرغم من انه يسلك بغياها جديدا.

(١٧) قصص (رؤيا خريف) قصص متضامنة في البراهين، متجانسة في الرؤيا والتقدير، انشكك (رؤيا خريف) انقطاعا اسلوبيا مع قصص مجموعتك السابقة؟

■ اميل الى طرح رؤيا متجانسة في الكتاب الواحد، هذا ما صفته النقاد على انه انقطاع اسلوبى، او تحولات تقنية، لا تحد بمسار منتظم، او برؤية

(٢٠) أخذت قصصك تميل إلى ضرب من الطول والتعقيد ورسم المشاهد العديدة، وهو ميل روائي، الذي مشروع روائي مقلد؟
 غالباً ما يشار إلى الوضع القصصية باعتبارها الناحية من الرواية بهدف توسيع خاصيتها البسيطة التي لا يمكن خرقها. لكنني حاولت أن أوسع الحدود المشروعة، وتصمم مشاهد عدة تتمكن من احتواء أفكار وشخصيات في فضاءات تتأسخس الفضاء الروائي. وقد اغتاني هذا التوسيع عن التفكير في كتابة رواية. أحاول الآن التحضير إلى عمل يتحرك في المنطقة المشتركة بين القصة والرواية أطلقت عليه عنوان (خالد السروجي) سيوسع من لدى المشروع للقصة كي تتحول إلى رواية.
 (٢١) أود أن تشير إلى وضع القصة العراقية الحالي، ومقارنته بالوضع القصصي العربي والعالمي.

■ لدي تصور عن القصة العراقية منقطع عن تصوري للقصة العربية والعالمية، وهذا وضع شاذ كما ترى لا يشبه وضعنا قبل ثلاثة عقود. كنا نستطيع أن نموضع قصصاً بين قصص اشقائنا العرب من خلال نشرها في الأعداد الخاصة من المجلات العربية كالآداب والهلل والمجلة وغيرها. لكننا الآن نهمل النصوص المجاورة لنا، ناهين عن النصوص البعيدة. عن مثل هذا الانقطاع والتجاهل يؤذيان مخيلتنا التي تتطلع إلى معانقة الانجاز العربي والعالمي، والامتزاج بالسرديات المجردة هنا وهناك. اعتقد أن تقييم انجازنا بمعزل عن الانجاز العربي والعالمي حكم لا يتقننا في شيء.

(٢٢) تمسك بلفظ ذات متأنة أو جزالة تعبر عن منهج كلاسيكي، ألا تساوq اللغة عندك تطور الاشكال؟

■ لغة القصة امتياز اتسمك به لنفسك استثناء من عناصر القصة الأخرى التي أدمع القارئ إلى تلقيها على وجه المشاركة الكاملة. اللغة تخفي تبريراتي ونواياي القصصية، لذا فهي جزء هام من شكل القصة وبنيتها. هكذا يتضح أن الكاتب يتصرف بلفظ على وجه الامتلاك الخاص، ويجبر فيها ما لا تقبل العناصر الأخرى الجبره. أو مثل ما أجبره في لغتي قنابلتي البعير من مستوى اللفظ التقديري من مستوى التركيب العام، فاستخلص ما أسطنتها الروح الشعري الخفي من الجسد الظاهر للكلمات، واني أتوخى الدقة في التركيب والانتقاء في المفردات، لكنني لا ألق في وهم البلاغة الفارغ من المعنى. اللغة وسيلة من وسائل الوصول إلى المعنى الدقيق للاستعمالات القصصية المختلفة. وما أكثر المشكلات التي تطهى لغة القصة حين يستعملها القصص استعمالا دقيقاً، وهذا هو روح التقليد الأدبي القديم الذي يتوخى الترابط العضوي بين أجزاء العمل الأدبي، وهو روح التقليد الأدبي الجديد كذلك، الذي يهدف إلى الربط الدقيق بين الفكرة والتجربة، أو الفكرة والسوقعة. لكن الاستعمال الجديد للغة القصة يتمثل في اعتبار أساسي، وهو أن القصة مدونة، تعمل عناصرها اللغوية على تحويلها إلى واقع كتابي بدلاً من كتابي واقع. بمعنى أن لغة القصة ليست وسيلة تعبير عن واقع سابق على الكتابة، وإنما هي واقع تعبري يتولد في النص أثناء كتابته.

واضحة التطور. والتطور المقصود الذي يعنونه هو مواصلة ما بدأته في نقطة مث الانتقال إلى نقطة أقرب وهكذا. هذا التطور ينطلق من مستوى أقل نخباً إلى مستوى أنضج. وفي نظرهم أن الكتب المتعددة تؤرخ لتطور أو نمو تجربة كاتب أو نضج فنه في مسار منتظم. والحق أنني لا أرى في كتابتي تطوراً أسلوبياً أو فكرياً منتظماً أو غير منتظم. وأن عوامل كثيرة تتدخل في تنظيم هذا الاقتراب، وهي تتجمع في مسار لا تزامني، لا تطوري، بل تؤثر في أصالي تأثيراً متداخلاً. أشهر وكان مجموعاتي الثلاث صدرت في لحظة نمو واحدة، واني أجد نفسي فيها جميعاً في وقت واحد. وهي تمثل أطوار رؤيا بوجوها المختلفة. تتطور معاً حول مركز فعل عال يتجاوزها ويلفظها، ولولا تماسكها ووحدة مكوناتها لتحطمت ثنائاً. انني لا أرمس خطاً تطورياً لقراءة أعمال، لاني أجد نفسي في أية نقطة من تاريخ كتابتي، ما قبل وما بعد زمان متداخلاً ومتحولاً، متساوياً في الرتبة والتطور الرؤيا المتحولة لا زمان لها.

(١٨) حددت للحكاية ثلاثة عصور في كتابك (الحكاية الجديدة) عصر النشأة، وعصر اكتشاف الحكاية، وعصر العودة إلى الحكاية. كيف تواجه الانتقادات التي وجهت اليك بسبب هذا التقسيم؟ وهل يتحدد عصر العودة الأخير بالأساليب أو المحتوى أو النوع؟

■ كان لا بد من الدخول إلى العصور الذهبية للحكاية بمدخل تاريخي يعين قلاعها وينصف حكايتها. وهي قلاع في بلدان مترامية الأطراف، وهم حكاية حقيين ورميون، لذا كان التصريح بالاستطاع سمين وصفيين في هذا الدخول، وقد استدعي مني تصنيفاً زمانياً أولياً، ومطالعة خيالية في كتاب الحكايات الكبير. أخرج منها بحكمة أساسية توضع سبب العودة إلى القلاع القديمة. وهذه الحكمة ليست واحدة، إذ أنها تتكرر في كل حكاية جديدة بشكل ومحتوى مختلفين، يعرض فيها الحكاكي الجديد قصة الفكا بين الإنسان وقوى الطبيعة الظاهرة والباطنة. قد يحصر باحث أطوار الحكاية في ثلاثة عصور، وقد يفترلها آخر في عصرين، أو قد تتزامن عند باحث آخر في عصر واحد، تجتمع فيه خصائص السرد القديم والجديد على المستويات كافة، الشكل والمحتوى والنوع. ولا يعني ذلك ألا أن الرحلة متواصلة، وأن شعوراً يتضاعف بأنها رحلة لا عودة منها، بعد أن تبلغ نقطة الصفر المطلق في التصور.

(١٩) استخدمت الحوار العامي في قصة (أطياب الفسق) حين تشرها أول مرة في مجلة الآداب، ثم استبدلت به حواراً فصيحاً عند إعادة نشر القصة في المجموعة. أتجد مبرراً لهذا التبديل؟ وهل تجري تعديلات كثيرة على قصصك؟

■ وجدت أن الكلام العامي الذي تنطق به شخصية النحات منع فرات في النسخة الأولى من (أطياب الفسق) لا يعود أن يكون كلاماً مقصوداً لتحديد نطق سابق لشخصية معروفة، فاستبدلت به كلاماً فصيحاً لآخر بالشخصية إلى فضاء قصصي أوسع من دون أن أسلبها ملامحها الأصلية. فالقصة في مظهرها الأخير مدونة تنصهر فيها المراجع واللهجات.

غالباً ما أجري تعديلات طفيفة على قصصي عند النشر الثاني لكنني أجريت تعديلات هامة على قصص غير منشورة في مجاميعي السابقة وأزعم طبع ثلاث منها في الطبعة الجديدة من (الملوك القديمة)



الشاعر:

أحمد عبدالمعطي حجازي

هزيمة ١٩٦٧ أدت الى عزلة جيل
وهجرة جيل آخر

حاوره: عزمي عبدالوهاب*

الهجرة الى المدن منذ الاربعينات ، هذه الهجرة حدثت من قبل - بلا شك - ولكنها لم تكن ظاهرة - فالهجرة الواسعة بدأت - ربما - منذ الاربعينات ، وباعتها ان الصناعة المصرية عرفت شيئا من الازدهار بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية التي منعت حركة الصادرات والواردات بين مصر والدول الاوروبية فتشجع الرأسماليون المصريون او تشجعت فئات واسعة على دخول مجال الصناعة سواء في إطار مشروعات كبرى أو صغرى ، فانتشرت مصانع الطلح والغزل والنسيج ، وقامت هذه المصانع او معظمها على اطراف المدن ، فشدت ابناء الفلاحين الفقراء ليعملوا فيها ، وفي مقدمتهم ابناء «المنوفية» ، والفئة الاخرى التي كان لا بد لها ان تهاجر من الريف الى المدن هي فئة المثقفين ، واعني المتعلمين الذين يكملون دراستهم الأولية في مدارس القرية - وهي لا تعدو ان تكون مدارس ابتدائية - ثم يذهبون الى المدن القريبة لقطع مرحلة التعليم الثانوي وبعد ذلك يمكنهم ان يذهبوا الى القاهرة لاستكمال دراستهم العالية ، او يذهبوا الى «الاسكندرية» لانها كانت قد بدأت نشاطها الجامعي بجامعة «قاروق الاول» وانا من هؤلاء فبعد ان انتهيت من المرحلة

بالألمس القريب احتفت الاوساط الادبية في مصر ببلوغ الشاعر «أحمد عبدالمعطي حجازي» الستين من عمره الجميل، والشاعر الذي بدأ حياته قافلاً: «انا اصغر فرسان الكلمة» صار رائدا كبيرا من رواد حركة الشعر الحر ، ومازال محتفظا بحيوية الشباب وحكمة التجوال في الزمن . وطوال هذا الحوار الذي امتد الى قرابة الساعتين كان للمدينة حضورها الشعري والانساني كما كان الشاعر متكئا على جراحات جيل ذهب مع الحلم حتى آخر الطريق التي أدت الى انتحار ، وصمت ، وجنون بعض أفرادها المبرزين.

■ كان الخروج من «تلاه الى القاهرة» فكانت «مدينة بلا قلب» .. فما دواعي الخروج ، وكيف اختلفت الرؤية الشعرية للمدينة؟

● دواعي الخروج من القرية للمدينة كانت طبيعية ، لان الريف المصري طارد ، وهو لا يطرد فئة معينة ، ولكنه يطرد كثيرا من الفئات ، والمدينة تمثل حلما ، او قرصة أغنى للتقدم بشكل عام ، ولذلك نجد ان كثيرا من ابناء الفلاحين عرفوا

* كاتب من مصر

الابتدائية بدّلاء ذهبيت الى «شبين الكوم» لاكمال دراستي بمدرسة المعلمين التي كانت الدراسة بها آنذاك ست سنوات ، وتخرجت سنة ١٩٥٥ ولكن سلطات الامن لم توافق على تعييني مدرسا لانني كنت قد اعتقلت لمدة شهر في نوفمبر ١٩٥٤ بعد مشاركتي في مظاهرة بدّشين الكوم.

■ هل جاء اعتقالك ضمن تداعيات مارس ١٩٥٤؟

● كان ذلك في اعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ وما تلاها ، بالإضافة الى انه كان في نشاط وطني بشكل عام ، ففي تلك الفترة كان المد الشيوعي على أشده ، وكانت المدارس والجامعات تشارك في العمل الوطني ، واي حدث كان يقع في القاهرة كنت تجد له اصداءه بالاقاليم ، لكن في نوفمبر كانت ذكرى «محمد فريد» واتخذنا منها ذريعة للخروج في مظاهرة واعتقلت لمدة شهر ثم أفرج عني لانه لم يكن هناك سبب يؤدي لاستمرار الاعتقال ، واكملت دراستي وحصلت على دبلوم المعلمين ، ورغم ان ترتيبتي كان الاول على المدرسة والخامس على القطر ، فلم أعين ، وعندئذ فكرت في البحث عن عمل بالقاهرة ، اي ان السبب الرئيسي كان هو البحث عن عمل ، لكن السبب الحقيقي مختلط . فأول قصيدة نشرت لي في مارس ١٩٥٥ بمجلة «الرسالة الجديدة» ، وكان حلم الظهور والوصول الى منابر النشر بالقاهرة ، والاتصال بالمرحلة الثقافية والشعرية على وجه الخصوص دافعا اساسيا آخر للخروج ، ولكنني كنت اعتقد بإمكانية تحقيق هذا الاتصال بصرف النظر عن مكان وجودي فالشاعر يستطيع ان يكون موجودا بأسوان ومتصلا بالحياة الثقافية في ذات الوقت ويستطيع ان ينشر في اي مكان لانه لا ينشر بشخصه ولكن بقيمة انتاجه ، وفي تلك الفترة كنا ننسب في مجلة «الرسالة الجديدة» قصائد ومقالات المصريين الذين يعيشون في العاصمة والاقاليم على السواء ، والعرب الذين يعيشون خارج مصر في سوريا أو لبنان أو العراق ، لكنني كنت أعلم ان وجودي بالقاهرة اكثر جدوى حيث يتاح لي الاتصال المباشر بالحياة الثقافية . كنت على مفترق طرق ، إما ان اشتغل بعيدا عن القاهرة ، واجعل الشعر اهتماما ثانويا ، وإما ان اذهب الى العاصمة لأعطي نفسي تماما للشعر ، وهذا ما كنت في حاجة اليه ، ليس فقط لانشر اشعاري ، ولكن لانغمس في الحركة الثقافية واتعلم منها واطور موهبتي ، واكمل ثقافتني التي كانت لا تزال محدودة ، في هذه الفترة كان علي ان اتقدم بسرعة او تقرر علي ظروف الحياة الشخصية العامة ايقاعا أبدا ، فلو كنت أعيش خارج القاهرة لأصبحت فكرة الزواج مطروحة ، وبالتالي سيؤدي ذلك الى الانشغال في الحياة الاسرية والعلمية ، ومن حسن الصدق

انتني واجهت مشكلة في التعيين فكان لابد من الهجرة الى القاهرة ، وخلال شهور تالية من تاريخ نشر قصيدتي الاولى نشرت في أربع قصائد واستقبلها النقاد بحماسة ، ذكر منهم الناقد «أنور المعداوي» والدكتور «عبدالقادر القط» و«مجاهد النقاش» الذي كان طالبا آنذاك ، وقدمني هؤلاء النقاد لبعض الصحفيين المعروفين آنذاك مثل «مرسي الشافعي» وعن طريقة عملت مصححا لمدة خمسة عشر يوما بدار الهلال ثم انتقلت للعمل بمجلة «صباح الخير» في ذات الفترة التي عمل بها الشاعر «صلاح عبدالصبور» كنا نصر بابا اسمه «عصر الكتب» ، ونتاجبع الحياة الثقافية ، وفي مرحلة متقدمة انتقلت للعمل بعرون اليوسف» اما عن صورة «القاهرة» فقد كانت في خيالي صورة مركبة من الواقع والخيال ، من الاسطورة والعناصر الفلكلورية الموروثة من الريف لان صورة المدينة الكبرى (القاهرة بالذات) عند الريفيين صورة سيئة . ولولا اولياء الله (الامام الشافعي والحسين والسيدة زينب) لكانت مجرد بؤرة فساد ملعونة ، وهذه الصورة لها اسبابها الاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية ، لكن لم يكن هذا هو الوجه الوحيد للقاهرة ، فالوجه الآخر هو الوجه المشرق لعاصمة الثقافة العربية الحديثة ، وهذه الصورة بوجهيها موجودة في شعري الاول فالقاهرة هي المدينة التي لا يعرف فيها احد احد ، المدينة التي هي صورة من صور الجحيم بالنسبة لشاب ريفي بريء ، يكاد يكون طفلا يبحث عن الدفء والصداقة والاخوة ... الخ.

القاهرة آنذاك كانت في نظري مدينة معادية للانسان ، تبني نفسها على اشلائه ، مدينة كبرى لان الانسان فيها صغير.

الانسان ضئيل والعمارات عالية ، هذا ما تجده في شعري الذي كتبته خلال الفترة الاولى التي قضيتها في القاهرة . تجد البراءة في مواجهة العنف والقوة المستفحلة لكل ما هو آلي وصناعي ومصطنع ، لا شجر ولا زهور ولا حقول بالمدينة ، لا قمر في سماء المدينة ولا فجر فيها ايضا . اما الوجه الآخر المشرق للقاهرة فكان ناتج عنصرين مؤثرين في تكوين صورتها ، خصوصا في المرحلة الاولى وهما: الحركة الثورية الجديدة فقد كان هناك مشروع ثوري ينقي المدينة ويطهرها من آسائها ، يحولها الى مدينة للانسان لا ضد الانسان وهذا تراه في قصائدي التي كتبتها عن «جمال عبدالناصر» في الفترة الاولى ، وعن الثورة العربية في سوريا والعراق والجزائر. اما الغنصر الآخر فهو الحب الذي يعني الخروج من الوحشة الفردية الى اقامة علاقة بالمعنى المباشر بين رجل وامرأة ، وايضا الحب بمعنى الصداقة وأظن انه لم

يحتفل - في جيلي على الأقل - شاعر كما احتفلت انا بالصدقة فكثير من قصائدي تتحدث عن اصدقاء او تبدأ بيا اصدقاء . المدينة كانت مرفوضة ومكرهه وكنت اعتبر نفسي عدوا لها وعلاقتي بها تتوزع بين السلب والايجاب ، فالمدينة تفرسني وأنا ارفضها كذلك . وهذا الموقف عبرت عنه في قصائد مثل (سلة ليمون - مقتل صبي - الطريق الى السيدة - الى اللقاء ... الخ) بعد ذلك تغيرت الصورة تماما ، وهناك قصيدة اسمها (حب في الغلام) تضمنت لأول مرة عبارة اقول فيها: (احس كأن المدينة تدخل قلبي) هذه هي الفترة التي بدأت تشهد تطورا ايجابيا في علاقتي بالقاهرة .

■ في نوفمبر ١٩٥٤ كان اعتقالك وكانت الساحة تغلي بتيارات سياسية ، هل كنت منخرطاً في نشاط سياسي او ممنهجاً بشكل يؤدي لتكرار اعتقالك مرة ثانية؟

● كان عمري ثلاثة عشر عاماً سنة ١٩٤٨ ومنذ هذا التاريخ حتى سنة ١٩٥١ كنت متعاطفاً مع الاخوان المسلمين لسببين: الاول ، انهم شاركوا في حرب فلسطين ، اما الثاني فهو انهم كانوا مضطهدين آنذاك . بعد ذلك ما كنت انصرف بجد للقراءة والكتابة حتى انتهت علاقتي العاطفية بهم لانني كنت اكتب واقرأ بكثافة (ربما كنت اكتب كل يوم قصيدة) واصبح حصاد قراءاتي الادبية والفكرية آنذاك يبعثني تماماً عن هذا التيار ، لانني انصرفت لقراءة توفيق الحكيم - البدايات مع المنفلوطي والرافعي - والحقاد وقليل من طه حسين ، وبداية من ١٩٥٢ توجهت لقراءة «عبد الرحمن بدوي» في سلسلة اعماله الفلسفية ابتداء من الفلسفة اليونانية وانتهاء بالفلسفة الالمانية الحديثة ، ثم القليل جدا من «سلامة موسى» لانني لم اكن احب لغته ، ولا ازال اعتقد ان لغته لغة تعليمية ، صحفية خالية من الجمال ، وبسيطة لا ترضي غرور شاعر (وأنا في ذلك الوقت كنت شاعرا) . بالإضافة الى المناهج الدراسية الادبية التي كانت منظمة في العصر الجاهلي الى العصر الحديث ، وانهضت في قراءة الرومانتيكيين خصوصاً .. علي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وصالح الشرنوبلي ومحمد عبدالمطي الهمشري وايضا الرومانتيكيين العرب مثل المهجريين: ايليا ابوماضي وليس جبران خليل جبران فقد كان احساسني نحو لغته ان بها جمالا وبساطة ودفقا وغفوة تلقائية ولكن بها قدرا من الركاكة التي دخلتها عن طريق العامة اللبنانية من ناحية ، ومن ناحية أخرى عن طريق اللغة الانجيلية الثوراتية ، وامتدت قراءاتي الى جورج صيدح وميخائيل نعيمة شعره وكتبه النظرية خاصة كتابه الاول (الغراب) كما امتدت الى قراءة الرومانتيكيين القيمين بالبلاد

العربية مثل الياس ابوشبكة اللبناني وابوالقاسم الشابي التونسي ، هذه القراءات ابعدتني تماما عن فكر الاخوان المسلمين وكان زملائي في ذلك الوقت يرون ان هذه القراءات افسدت عقيدتي ، وجهات الامن كانت تعتبرني من الاخوان المسلمين رغم اني لم اُنتم في فترة الصبا لاي حزب ، فلم اكن شيوعيا ولا من اتباع مصر الفتاة ، ان كانت الاحزاب التقليدية قد انتهت بطولها سنة ١٩٥٣ ، اما بعد ذلك فقد تعاطفت مع البعثيين والناصريين خصوصا بين ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ .

■ من «القاهرة» الى مدن الآخرين كان الخروج الثاني الى «باريس» الذي استمر سبعة عشر عاماً ، فكيف كنت ترى المدينة؟

● «باريس» كانت بالنسبة لي مدينة محايدة، فهي ليست وطناً ، وبالتالي لا أخشى فيها على نفسي بحكم اني فيها زائر ، واقامت ايا كانت مؤقتة حتى لو طالت، وعندما قررت السفر لم يكن في ذهني انني سوف ابقي هذه الفترة فقد كانت (فسحة) اكثر مما هي معاناة ، لم تكن في ذهني فكرة العمل او الإقامة الطويلة لذا كانت «باريس» باستمرار خيالا جميلا على عكس صورة القاهرة التي خرجت بها من الريف. لكن صورة باريس التي خرجت بها من القاهرة هي الصورة التي قدمها توفيق الحكيم واحمد الصاوي محمد وطه حسين فهي مدينة النور ، لذلك كانت عكسية لما لم تتلقب من طول الإقامة رأساً على عقب ، وكل ما هناك انها لم تعد مدينة زيارة انما تحولت من مجرد فكرة خيالية او حلم الى مدينة حية اعرفها من الداخل عن طريق العمل واعيش فيها . وبشكل عام تجربتي في باريس تجربة ايجابية . وليست هذه هي الصورة الموضوعية لباريس ، فهي تختلف من شخص لآخر لاني ما كدت اهل الى باريس في اول مارس ١٩٧٤ او بعد وصولي بشهر حتى ظهرت مقالة عني في صحيفة (الليوند) - اكبر صحيفة فرنسية - كتبها الشاعر والروائي المغربي الطاهر بن جلون ومقالة اخرى في صحيفة (ليومانتية) - وهي صحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي - كتبها «هنري اليج» ودعيت للقاء بطلاب واساتذة قسم الدراسات العربية بجامعة (باريس ٨) واللقاء الذي كان مقرا له ساعتان امتد الى اربع ساعات ، وعلى اثر هذا اللقاء عرض علي العمل بالجامعة ، واستمر العمل بين هذه الجامعة وجامعة باريس ٢ (السوربون الجديدة) بداية من العام الدراسي ١٩٧٤ - ١٩٧٥ الى ان رحلت عن باريس في آخر سنة ١٩٩٠ ، كل شيء كان مقتوحا: العمل من ناحية ، والاقامة والسكن بأجر معتدل عن طريق بلدية «باريس» ،

والصدائقات التي نشأت بيني وبين أساتذة الجامعة خصوصا «جاء برك» الذي تعرفت عليه بمصر ثم توقفت علاقتي به في باريس ، كذلك «جمال بن شيخ» ، وبعد أكبر استاذ للآداب العربي في فرنسا وهو شاعر وناقد من أصل جزائري فيباريس تحولت من ان تكون «كارت بوستال» جيمالا الى مدينة تدخل في تكوين إحساسي بالمواطنة ، أصبحت مصدرا أساسيا من مصادر الروحية والثقافية ثم ساهمت في تكويني من جديد عن طريق اكتساب اللغة والصدائقات القوية التي نشأت بيني وبين الفرنسيين ، ثم المعرفة الوثيقة بدورهما لأن حياتي في فرنسا لم تكن فقط في «باريس» كنا نخرج من آن لآخر الى الريف – البحر – الجبل ، كذلك عن طريق الأولاد ، فاثنتان من أبنائي الأربعة مولودان في «باريس» ، وقد تشكل وعيهم جميعا هناك ، واكتسبوا الجنسية الفرنسية الى جانب الجنسية المصرية ، أصبحت باريس امتدادا للوطن ، هذا هو تحولها من فكرة شعرية الى عنصر أساسي في التكوين.

■ بالنسبة لسنوات الخروج الشعري والنقدي من مصر في السبعينات ، هناك اتهامات بالهرب والتخلي ، فكيف ترى حصادها المثل الآن في الساحة الشعرية؟

● الثقافة المصرية بداية من السبعينات نتيجة لانقلاب كامل في الحياة المصرية الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وهذا الانقلاب لم يكن إيجابيا لأنه كان استمرارا واستمرادا للكارثة التي وقعت في ١٩٦٧ ، وكانت النتيجة حصادا شقيبا وهجرة واسعة للمثقفين المصريين ، مصر أصبحت طاردة لمثقفها ، في ذلك الوقت خرج «علي الزاوي» - «الفريد فرج» - «محمود أمين العالم» - بهاء طاهر - سعد أردش - كرم مطاوع - أمير اسكندر - غالي شكري» (خرج الى بيروت أولا ثم الى باريس) كذلك عدد كبير من اساتذة الجامعة مثل عبدالرحمن بدوي (خرج في أوائل السبعينات) ، عدد لا بأس به من الكتاب والشعراء هاجروا الى بلاد عربية ، وقليلون ذهبوا الى أوروبا وآخرون انتقلوا من بلاد عربية الى فرنسا حتى الفئتان التشكيليين «أدم حنين» و«جورج البهجوري» وعلى رزق الله ورجائي وحتى الموسيقيين رمزي يس وعاطف حليم ، هذا الخروج أدى الى خلخلة الحياة الثقافية في مصر خاصة بعد ان تولى المسؤولية «يوسف السباعي» و«عبدالقادر حاتم» ، ولم تكن علاقتهما بالمثقفين وبالأجيال الجديدة علاقة طيبة ، كانت علاقة حادة وعنفية ، فالمثقفون لدى هؤلاء المسؤولين إما ناصريون أو يساريون ، كذلك كان بالنسبة للأجيال التالية لجيلي إما الأجيال الجديدة التي ظهرت في أوائل السبعينات فقد فقدت

علاقتها بالأجيال الذي هاجر ، ولم يكن لها أدنى علاقة بالمسؤولين عن الثقافة في ذلك الوقت مما أدى الى ظهورهم عن طريق مجلات «الماسرة» فهم رافضون للثقافة الرسمية رفضهم للهزيمة ولنتائجها ، وقد حدثت فجوة بينهم وبين الأجيال السابقة فهي في نظرهم مسؤولة عن الهزيمة ، حتى المثقفون الذين ظلوا بمصر ولم يهاجروا لم يسلموا من هذا الاتهام ان كانوا مضطرين للعمل في اطار المؤسسات الموجودة ، مثلاً صلاح عبدالصبور كرئيس تحرير لمجلة الكاتب ورئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ثم مستشار ثقافي في الهند ، كذلك يوسف ادريس ولويس عوض فضلا عن توفيق الحكيم وحسين فوزي.

■ ولكن كان هناك احتفاء بالأجيال الجديدة من قبل مجلة الكاتب عن طريق صلاح عبدالصبور كذلك قدمهم رجاء النقاش بمجلة الهلال.

● كان اجتهدا فرديا ، ومحاولة لإنشاء جسور لم تكن موجودة لان العلاقة العاطفية والفكرية لم تكن موجودة وبالتالي لو نشرت قصيدة أو اثنتان أو عدد خاص لم يكن ذلك ليقيم علاقة ، فالسياسة العامة كانت تدرجهم ضمن تيارات اليسار ، ولم تكن هناك لغة مشتركة بينهم وبين الموجودين ، كان سوء الفهم متبادلا ، مثلاً اعتبر صلاح عبدالصبور في ذلك الوقت حكوميا وليس معنى ذلك ان كان يؤيد سياستها أو يكثر رجوا من جوعها ، كما ان لؤيس عوض أيد الرئيس السادات لكنه فصل من الأهرام ومنع من نشر دراسته عن جمال الدين الأفغاني وأصبح موضوعا لهجوم عنيف ، هذا الخلل الشديد لم يؤد فقط الى مجرد جيل وعزلة جيل جديد ، إنما كانت له نتائج فاجعة لأن أربعة مبدعين انحدروا - صلاح جاهين ومحمود دياب ونجيب سرور الذي كف عن العمل وجلس على المقهى غارقا في الشراب حتى مات ، وصمت عثمان عاشور ، صلاح عبدالصبور مات بالمستشفى القريب من بيتي ولم تكن المشادة التي حدثت بينه وبين بهجت عثمان الا القشة التي قصمت ظهر البعير لان السنوات العشر السابقة على هذه الحادثة بالنسبة له كانت حصارا وانتصارا بطرق مختلفة ، هناك جيل سحق وأصيب منه من أصيب بالجنون والانتحار ، أي حصاد يكون حين يصبح الوطن وطناً آخر؟ يسقط الحلم سقطا نهائيا ولا يبقى شيء بضيء الطريق للأجيال التي عاشت في صباها الباكر حلم السبعينات ، ثم ان الأجيال السابقة - التي كانت في حكم النموذج أو المثل الذي كان يتعلم منه جيل السبعينات - هاجر معظمها والجزء الباقى انحدروا بطريقة من الطرق ، ولنتيجة ان الأجيال الجديدة وجدت

نفسها في البيت لان الجميع تخلوا عنها: الوطن والثورة والايال السابقة، وجاءت التربية الفنية ضعيفة فلم يجدوا ما يتلقونه، كما ان حافظ التلقي كان يتمثل في رفض كل ما له علاقة بالتربية وبالنظام، فغبر هذا الجيل عن نفسه برفض النحس واللغة والعروض والمعجم وتغصن الرقص واللغة وتمرد سمة اساسية من سمات عمل هذا الجيل ولكن عنصر التربية - وهو الاساس عندي - كان من الممكن ان يتجر حتى تظهر منه اعظم الثمار، لكن لم يكن موجودا حتى يكون هناك ابداع حقيقي، ولذلك انك في الكثير من النتائج التي وصل اليها هذا الجيل، فما نراه الآن فقرا في المعجم، الجملة العربية عنده ليست مستقيمة فيها قدر كاف من الركاقة، والركاقة ليست بالقياح الى نموذج بالذات ولكن بالقياح الى متن اللغة كما نعرفها، وليس ذلك بالقياح الى لغة في عصر ما، بل بالقياح الى ما يمكن ان نسميه قوانين اللغة وطريقها الخاصة في التعبير، لا في عصر معين بل في مختلف العصور. هناك ايضا الموقف من الموسيقى والايقاع، وأنا لا اتحدث عن نظام عرض خاص، ولكنني اتحدث عن موسيقى الشعر بشكل عام فمن السهل ان افهم ان الانسان لا يرتاح الى ايقاع له طابع كلاسيكي سواء كان قادما من التجارب الشعرية القديمة او من الشعر الحديث لانه من الممكن ايضا ان يصبح ايقاع الشعر الحر كلاسيكا الآن بحيث إن الشاعر الشاب لا يجد نفسه فيه، عندئذ يصبح مواجهها بضرورة البحث عن ايقاع آخر، وهذا ايقاع الآخر لا بد ان يكون ايقاعا خاصا بالشعر، فالتنثر ايضا له ايقاعاته ولا بد ان يكون مقبولا لدى المتحدثين بهذه اللغة حتى يصبح الانتاج الجديد جزءا من السياق لا خارجه.

■ هل هذا الرأي ينسحب على كل افراد جيل السبعينات الممثل في شعراء «اضاءة ٧٧»؟

● انا لا اتحدث عن كل فرد، هناك استثناءات باستمرار من الافراد او من عمل هؤلاء الذين اتحدث عنهم، فيصعب ان يكون في هذا الرأي في جانب من شعر (فلان) لكنني اعتقد ان جانبنا ثانيا يخرج عن هذا الوصف عند نفس الشاعر، انا اتحدث عن ظاهرة، وفي ظني ايضا ان الجيل الذي تلا جيل السبعينات موقفه اسوأ لانه جيل متروك ومهمل، هو جيل رافض، علاقاته مقطوعة بالجيل السابق عليه، فهو مهمل ومهمل، هاجر ومهجور، بالإضافة الى هذا هناك خطر عنيف واجه هذه الاجيال عامة، وهو انتقال مركز الجاذبية من مصر الى بلاد عربية اخرى، جاذبيتها لا تعود الى الثقافة بقدر ما تعود الى الثروة، وقد ادى هذا الى فساد مزدوج، أولا: فساد للموهبة لانهم لا يجدون ما يتعلمونه خارج مصر، ثانيا: التكاليف على جمع الاموال والثروة، وساهم في صنع

ذلك سهولة الوصول الى الصحيفة والمجلة، والمشاركة في المهرجانات والمؤتمرات، والسفر الى الخارج، سمعت ان المصريين كانوا يدعون الى مهرجان «المردة والعشرات، ومن الطبيعي ان يكون كل هؤلاء الدعويين شعراء، والنتيجة ان يعاملوا معاملة غير لائقة، وان يضطر بعضهم للرضا باقل القليل، وهذا يحدث ايضا في بلاد اخرى، هذا فساد اخلاقي وفكري، وتأتي النتائج غير مرضية فيكون العجز، والتغطية عليه بالادعاء، هناك شعراء لم يحاولوا قراءة ثلاث صفحات في الحماصة، لا يعرفون شاعرا اسمه «صالح الشرنوبية» او «الهشري» ولا يعرفون ان هناك قصائد لعلي محمود طه غير التي غناها له محمد عبدالوهاب، ويعتقدون ان المازني والعقاد لم يكتبوا شعرا في حياتهما، هؤلاء يتكلمون عن «رولان بارت» و«جولدمان» بعد قراءة كلمتين في الترجمات التي تظهر هنا وهناك، ويجدون من يشجعهم، وهذا ما أخذه على بعض النقاد والكتاب: إن هذا الجيل الجديد في حاجة الى من يطمه، روح الجد، والشعور الحقيقي بالمسؤولية، والصراحة مع النفس، والقدرة على تقبل النقد، والرغبة في الوصول الى شيء رفيع، لا مجرد الاندراج ضمن الكتاب والشعراء، لا بد ان يكون لكل واحد منهم مشروع يكره به كالمشاريع التي صنعت توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ وطه حسين، لقد اصبح المثل الاعلى غير موجود والمستوى الفني صار باهتا في كل أجهزة الاعلام ومنابر النشر، بالإضافة الى التزييف ففلان في الصحف والمجلات شاعر، وهو ليس كذلك، أما الشاعر فيمضي في الشارع دون ان يعرفه احد!

■ رغم وضوح الابعاد الملحمية والدرامية في شعرك على وجه الخصوص في ديوان «اوراس» وقصائد اخرى يمثل الحوار جزءا هاما منها، فلماذا لم تكتب المسرح الشعري؟

● هذا جزء من برنامجي، وأنا اعتقد ان القصيدة لا بد ان تكون غنائية، أما الدراما او القصة فهي اشكال اخرى تختلف عن القصيدة الغنائية وعلى ذلك فبالامكان ان تتضمن القصيدة الغنائية عناصر درامية أو قصصية.

■ قصيدة النثر صارت هيا أساسيا من هومو الجيل الجديد، ما رأيك بقصيدة النثر؟

● انا اقبلها عندما تكون تجربة، وأرفضها تماما اذا تصور البعض أنها افضل الاشكال أو أكثرها حداثة، ولأنها في هذه الحالة تصبح وباء كاسدا، انها شكل يعتمد على لغة فقيرة من ناحية المعجم، بسيطة ساذجة من ناحية التركيب، نثرية من ناحية الايقاع.

سيرغي يسينين روح الشعر الروسي الصافية

ترجمة : عبدالله عيسى*



دراسته الثانوية في مدرسة داخلية لتأهيل المعلمين، ليعتق روحه في الطبيعة، متمتعا بمشهدها الخلاب، يكتب في إحدى رسائله لصديقه: «بي تروق أن يأتي سريعا للخلاص من هذا الجحيم، يقصد ضرورة الانصياع للدوام المدرسي.

والحرية ذاتها تحرض الشاب، «يسينين» لمغادرة العمل مع أبيه الذي كان يعتقد أن الشعر لا يطعم صاحبه خبزاً أسود، فيندلع الخلاف بينهما حاداً وشاحياً، فيغادر الشاعر الغرفة التي استأجرها له والده، ليغرق في حالة فاقة وتشرد ثقيلة مستسلماً لقدره الذي يقوده أخيراً ليتعرف على الشاعر «سيرغي كاشكاروف» الرب الروحي لحققة «سوريكوف الأدبية»، فيدعوه للعيش معه، بعد أن يؤمن بنضوج موهبة «يسينين»، فينتسب إلى حلقة.

ثم يعمل «يسينين» في مكتبة ويعدها مدققاً في مطبعة، وبهذا

إن للمقولة الشهيرة، بأن يزوغ نجم «يسينين» «غير الآفل أعجوبة فائقة ما يبرها، فقد أصبح الشاب، «يسينين» القادم من عمق أدغال الريف نجما شعريا وأديبا وحياتيا في زمن عتمه نجوم شعرية غفيرة، ونضج بمدارس أدبية شتى.

ولعل عوامل عدة قيسمت لا بداعات الشاعر الفلاح المولود في إحدى ضياع «ريزان» في ٢ من تشرين أول ١٨٩٥ أن تصبح دون محض ريب، عالما وعلماء في الحياة الثقافة الروسية، وأملت صاحبها ليكون ظاهرة شعرية وأدبية عالمية.

فطبيعة الحياة الروسية الريفية الأخاذة عمقت حس الشاعر بالجمال، وحرضت روحه على التوق الأبدي للحرية غالبا ما كان يسينين يتهرب من وطأة الدوام المدرسي أثناء

* كاتب ومترجم فلسطيني يعيش في موسكو.
تشكيل مجسم للفنان علي رش - العراق.

يلتقي هناك بمكسيم غوركي والكسي تولستوي في ألمانيا ، لكن روحه تظل مشدودة الى روسيا معتصمة بحبها.

أنا أحب روسيا كانت جملة الأولى للصحفيين الأوروبيين ، وكتب لاحقا : «أفضل ما وقعت عليه عيني في هذه المعصورة موسكو . إنني الآن أصلي للرب كيلا تخمد روحي وعشقي للفن ، وفي خاطري يحيا شيء واحد : موسكو ، موسكو» .

ثم يعود يسينين الى روسيا وقد افتقر عن زوجته التي اقتربت بعده بمخرج مسرحي عملت معه في المسرح ، وهو في ذروة نضوجه الفني ، لكن حالته الصحية والنفسية تستعجله على الفناء في أواخر عام ١٩٢٥ .

وفي طريقه يعرج على بيت زوجته السابقة في «بيتربورغ» يعانق طفليه عنقا طويلا ويمضي وبعد يومين ينتحر «يسينين» ويقي موته إشكاليا.

الشاعر

شاحب يتعمق في الطرق المربعات

وفي روحه تتناسل أشباح شتى

وفي صدره لطحات الحياة تدق

وقد جرح الشك خديبه

حائرة خصلاته وجهته بتجاعيده سامقة

لكن أحلامه الصافيات

اللواتي اضطرن من بلوحاته الممعات بهاؤه

يجلس في ركن عليه ضيقة

وبقايا الشموع تغشى الحائط

في يده قلم من رصاص

بسرية كان يجري حوارا معه

ثم يكتب أغنية برؤاه الخزينات

بالقلب يلقف ظل الستين اللواتي عبرن

وهذا اللوي صدى روحه ،

ها هو يجتمل الآن بكراه

من أجل ما قد بقيت الحياة .

١٩١٠ - ١٩١٢

وليس يرى خلف ذلك الضباب السحيق

ماذا هناك سيحصل في ؟

هل هي الغبطة المشتاة

أما الحزن سوف يرفرف

أم راحة تعترى صدري التعس

أم الضباب الأشيب الأشيب هذا

ليسد رغبته النهمة في الاطلاع والمعرفة ، ويتعرف بعمق على أفكار الحرية والديمقراطية التي تلقف بواكيرها في حلقة سوريكوف ، وهكذا تقتنح ذاته على أفاق أكثر قابلية واتساعا . وفي عام ١٩١٤ ينتسب كمستمع الى كلية التاريخ والفلسفة ويشرف في قراءة أشعاره في أروقة الجامعة ، ويبدأ بنشرها في الصحف ومجلة الأطفال ثم يصدر مجموعته الأولى إبان الحرب العالمية الأولى التي ناهضها ، فتتلقاها الأوساط الأدبية في «بيتر بورغ» بحفاوة عارمة . «بيتر بورغ» التي رحل إليها الشاعر في الوقت ذاته لنشر مجموعته من موسكو ، «مجتمع الذئب» - كما وصفها - والتي استقبلت مجموعته بالتهليل والمدحانة على حد تعبير «غوركي» .

في مجموعته الأولى رادونيتسا، يهشده قيم الحاسة الانسانية ونظام الروح وصفاءها وتوقها الخالد الى الاندغام بهناء الطبيعة الريفية الاخاذة ومناخاتها السلمية البديعة ويلتقط الحرب التي لطخت روحه بجر الفجيرة من داخل الألم الانساني .

ولا بد ان لقاء الشاعر الشاب بالشاعر الكبير . «الكسندر بلوك» الذي كان آنذاك يتربع على عرش من المجد والشهرة كان حدثا جليلا في حياة «يسينين» كان اللقاء إثر رسالة بعثها «يسينين» الى الشاعر الكبير يقول فيها : «الكسندر الكساندروفيتش! أرغب في الحديث معكم . الامر هام بالنسبة لي كونكم لا تعرفونني ، لكن ربما طالعكم اسمي في المجال . اود ان ازورككم في الساعة الرابعة » سريغي يسينين» .

كان لقاء الشاعر الكبير بشاعر الريف الشاب - كما اطلق عليه - طيبا توج بأن اختار «الكسندر بلوك» مجموعة من قصائد «يسينين» وقدمها الى النشر .

وهكذا تفتح المجالات والصحف الشهيرة صفحاتها له ، وتهتم دور النشر والصالونات الادبية بأشعاره وأرائه وشخصه المحب ، فيزداد نجمه تالقا ، وروحه إشعاعا وقلقا إبداعيا .

ومع اندلاع ثورة أكتوبر يتحمس «يسينين» لافكارها الطامحة الى تحرير الانسان ويلتقي «بلينين» في الكرملين بمناسبة تخليد شهداء الثورة الذين يعجدهم «يسينين» لحظة تدشين اللوح التذكاري في عام ١٩١٨ .

لكن القلق الذي كان يعم روح الشاعر يمارس عليها ضربة من الضمياط والتشتت فيتزوج بعد انضمامه الى جماعة «الماجينيزم» الادبية من الراقصة الفنانة الامريكية ، «ايسدورا دونيكان» عام ١٩٢٢ ، خلال زيارة فنية قامت بها الى موسكو . وقدمت فيها عروضاً حازت على اعجاب وتقدير الأوساط الفنية والادبية الروسية فيتسنى له ان يسافر معها الى أوروبا ، حيث

ثانية بطمرني بالخن.
يملاً القلب جراحا كميدة ثانية
يلهيني دون محض نار؟
لكنني عبر حلقة هذا الضباب السحيق
أرى الفجر مندلما
هذا الموت للأرض الكثيبة
والسكينة لي

١٩١٢

صلاة أم
في الكوخ القديم هناك على حافة الضيعة
العجوز تصلي على صدر أيقونة
العجوز تصلي، الدموع تهال وأحلام
تبرق في مقلتيها الكليلية
تري الأرض، ساح المعارك
حيث ابنها بطلا، كان ملقى قتيلًا
من صدره الواسع، الدم ينفر، والبيرق
العدو في اليدين الثابتتين
جهدت من الفرع الأشد، المر بالفصات / العجوز
وعلى يديها نكست رأسا شائبا
بياض قليل غزا حاجبيها
وكالخرز تنهال من مقلتيها الدموع الذبولة

١٩١٤

روسيا يا وطني
أنت لم تؤمني بلهني
وذرعت البعيد كساحرة
حيث كنت ربيبك
ها . نسي المقاتل إثارة المقدم
والنبي شاخ وانعمي
فامنحيني إذن يدي الباردة
والمضي بدربي الوحيد
أبنها القيصرة النعسة
فلنمض الى الايمان اجدل الأوحد
حيث ستره غططنا الأولى
حيث الايقونة خاشعة بطمأنينتها
لا تخني إذن هامتك على الصدر البطاش
ولا تخشي تفاصيل الحلم

وفي سقوتك المهلك
كوفي إذن أمني المرشدة

١٩١٦

وطني، مأواي الآخر!
بالسقف الذهبي.
انفخ في البوق، وخور كالبقرة
أجار كالعجلة الثائرة.
أتسكع في الغابات الزرقاء، اي رضى!
مغتبطا وقنوطا. لكني كلي لك ايته الام.
في مدرسة الادمان على العريدة
عززت حواس جسمي
من عويل البتولات
ينمو ضجيجك هذا الربيعي.
كم أحب خطاياك: السلب والنهب
ثم، صباحا، ضياع نجومك في الشرق
وكما أعني
إن بي رغبة أن «أخذك جميعا»، وادعكك
وبأقصى المرات ألعن انك لي، أما.

١٩١٧

السهل الثلجي، القمر الابيض
جهتنا ملفعة بالكفن
والبتولا، بياضها، تنشع في الغابات
من المقتول هنا
من الميت،
ألست أنا؟.

١٩٢٠

وداعا، وداعا صديقي
صديقي الرقيق، وداعا، صديقي
هذا الفراق المعد
يعد لقاء عتيدا
وداعا صديقي، دون سلام
ودون كلام
فلا تحزن الروح، لا تعقد الحاجبين
كما الموت ليس جديدا على هذه الارض:
فالعيش ليس جديدا.

١٩٢٥

آه ، اخلط اذن
كل شيء على مد عينيك
لا أتيراً منك حتى مع الشمس الشبيهة بالخرزير
لا أخشى فتطيسه المحشورة في سياج خوازيق
روحي
سرك الجليل ، لا يزال ،
ومقتلك الجليل جرن المعمودية .

- ٢ -

أيها الفلق الاحمر !
سامح صراخي .
غفرانك اذا خلطت بين دبتك ومغرفة السقاء
يا رعاة الصحاري !
ما الذي نعرف ؟
أكملت الابريشة فقط ، وفقط
اعرف الانجيل حتى الخرافات ، وفقط
ما يغني الشوفان في الريح ، وايضا
العزف على المارمونيك في الاعياد .
لكن بي ثقة تعمني :
القتل أشرف من حياة بجلد مسلوخ .
فلتقتل يا وطني !
ولتقتل يا روسيا ، كاتبة العهد الثالث

- ٣ -

أيها الهلال !
يا قبعة جدي الشقراء
التي رامها الحفيد المشاكس على غصن غيمة
ارتم على الارض .
واحجب عيني عني !
أين أنت
أين هو وطني !
العاصفة ، بأليافها ، قشرت دروبك
ثلجك يلمس ، بلسانه الكحلي ، وبرك الابيض
وها أنت تستلقي كنتعجة
راجا قدميك في السماء
خالط بين السماء والزرية
بين النجوم والشوفان المذهب .

- ٤ -

أيها النجمات
الشمعات النحيلات
المبقيات شمعا أحمر على فجر المصلي
انحني ، الى تحت ، اكثر
وميلي على لهبي
كي استطع ، صاعدا اصابع القدمين ، ايقاده
هو لا يعي من اضرمكن
عن اي موت انشد لكن ؟
واغتبطي أيها الارض !
بعذراء روسك ، أبشر ، بميلاد جديد
لا ين تلده لك

وسيسمى: «عزرا المنتقم».

غن وضع ايها الفولغا
في حظيرتك الزرقاء سترمي وليدها.
لا تقولوا لي: ما هذا؟
مكتملا سيشرق القمر
هذا هو!
هذا هو يطل برأسه من رحم السماء

١٩١٨

الانسان الاسود*

صديقي، صديقي
مريض أنا، ثم جد مريض
لست اعرف من أين يعصف بي ألمي!
أم هي الريح تعوي
على ناصيات الحقول الموحشات المقفرات
أم أن الكحول، كما الدغل في شهر ايلول،
ينثر عقلي.
ان رأسي يرف بأذني كجناحي طير
لها فوق رأسي ساقان
بها، لا يطاق. لاحثا.
الانسان الاسود،
الاسود، الاسود
الاسود الانسان
على محض مقربة مني الآن
يقبع فوق سريري
الانسان الاسود - الليل كله
لا يهب النوم عيني
الانسان الاسود، بأصابعه
يتتبع في «لوحى» الفاحش
ويختنجن فوقى، غماما، كما على جثثان راهب
يلقني حياة أحد ما مدمن ودنيء،
ثم يلقي على روعي الكآبة والرعب
الانسان الاسود،

الاسود الانسان .

اصغ، اصغ، غمغم بي
لوحك غاص بالرؤى والنوايا الباهرات
هذا الانسان
عمر في بلد الاوباش الاشداء،
والمشعوذين الكريهين،
ثلج كانون، ذلك البلد، نظيف حتى الشيطان
وعواصفه تدير المغازل الجللل
الانسان ذاك كان ارعن
لكن علاماته فائقة.

لبقا كان، وغير هذا شاعرا
وليكن ان ارادته ليست كما ينبغي، لكنها حاذقة
سمى امرأة تنوف الاربعين: حسناء
وفتاته الفاحشة.
الغبطة، قال، تكمن في لباقة الذهن واليد.
كل ارتباطات الروح، ابداء، متعوسة لا ضير.
وغمرات العذابات تولد انكسارات خادعة.
في البروق، وفي العواصف
في الزمهرير الدنيوي، في الضياع الكتيم
حيث يطمر كالحزن
يبقى ابداعك الفذ:

ان تظل مبتسما في الكون، وبسيطا.
أيها الانسان الاسود،
انت لا تجرؤ على هذا!
وليس عليك، طالما لست في خدمتك،
ان تحيا غطاسا.
ماذا تعني، حتى الحياة، لشاعر فضاح؟
ارجوك، قصص على غيري - اذن - حكاياك.
الانسان الاسود

ثبت في عينين متلفتتين بقيء أزرق
كان به رغبة ان يجهز بي: انت مكار ولص
دونها خجل ما، وبالقوادة ذاتها، سطوت على سيرة
احد ما.

صديقي، صديقي

مرئض انا، وجد مرئض

لست اعرف من أين يعصف بي ألمي؟

أم هي الريح تعوي على ناصيات الحقول الموحشات
المقشرات

أم ان الكحول، كما الدغل في شهر ايلول، يذر عقلي.

متجمدة هي الليلة

تقاطع شارعين هادئ ومستكين

ووحدي على التوفيزة

لست على انتظار ضيف، او صديق

السهول جميعا مجللة بالثلوج.

بالعكس الطفيف سريع الانهيار

والاشجار كفرسان التقوا، في بستاننا.

في مكان ما يعول طير الشؤم

بينما يبث الفرسان القرويون وقع الحوافر

وهذا الاسود، من جديدي، يحتل مقعدي

رافعا قبعته العالية للتحية، راميا،

دون اكتراث، سترته.

«اصغ، اصغ». جسر، محمقا، في وجهي

جميعه على مقربة مني، ومال علي:

لم ار احدا من الاخساء،

هكذا دون جدوى حقاء، يبره الارق

آه، فلاسلم، اخطات.

ها . القمر الآن.

ماذا سيحتاجه، بعد، الشاعر مكتمل الاغفاء؟

ربما، على غفلة، تعود هي، بفخذين مكتنزين

وتتلو عليها قصيدتك الخائرة الساجية.

كم احب الشعراء!

بشر مسلون. دائما

ألتقي فيهم التاريخ، قلبه المؤلف

كطالبات كثيرات البثور

وشعر خنفسائي دميم،

يحدث عن عوالم، وباسترخاء

عن الترف الجنسي.

لست اعرف . لست اذكر

في قرية ما، ربها، في «كالوغي» او

ربها في «ريزان»

عاش فتى عائلة فلاحية بسيطة

بشعر أصفر، وعينين زرقاوين

وهكذا، راشدا صار، وشاعرا

وليكن: بقوى ليست صلبة، لكنها قابضة

وامرأة ما نافث الاربعين، سهاها:

حسنائي، وفتاتي الفاحشة».

«أيها الانسان الاسود!

انت ضيف شؤم

ذائع، من قديم، صبتك هذا».

وانا ساخط، واغلي بغيط رجيم.

ثم تطير عصاي، هاوية، على خطمه

وقصبة أنفه.

الهلل قضى

وعلى نافذتي يزرق الشروق.

آه. منك انت، يا ليلة!

مايك، أيتها الليلة، تبهشت؟

وأنا واقف تحت قبعتي

لا أحد، سواي، معي

ووحدي،

وحكام مراياي.

١٤ تشرين الثاني ١٩٢٥

* الانسان الأسود رمز الشيطان او صورة الموت.

* الترجمة الحرفية: كتاب. والكلمة الاقرب لهذا

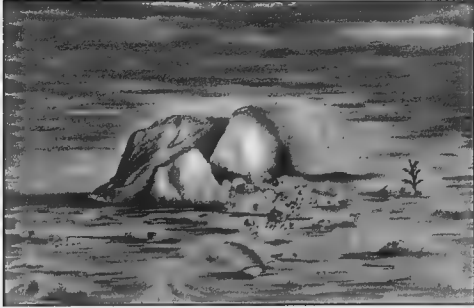
التعبير: اللوح، وهو ما يرصد في حياة الكائن

ويكتشف بعد موته، والمقصود ان الانسان الاسود

يقرأ حياة الشاعر كما يقرأ كتابا.

نصائد ايف بونفوا

ترجمة : عبدالرحمن بوعلي *



تقديم :

(١)

في هذا التقديم الذي نضعه لمجموعة نصوص الشاعر الفرنسي (ايف بونفوا) سنحاول الاشارة بكثير من التركيز والاختصار الى ما يمثله هذا الشاعر من تميز لا يضاهى في الشعر الفرنسي. فهو من اهم الشعراء الفرنسيين في الوقت الراهن. وهو كما يمكن أن تقدمه أشعاره التي ترجمناها، على الأقل من أجل التعريف، ليس من الشعراء الذين يستطيع المرء الذي لا يمتلك الا قليلا من المعرفة وشيئا من حاسة الذوق الفني أن يقرأهم ويفهم عوالمهم، لأن في شعره يمتزج الواقعي بالأسطوري ويتلاحم الشعري بالتشكيلي.

ان النظرة الفاحصة لأشعار (بونفوا) تستطيع أن تجعلنا نقف على خصوصيات هذه التجربة التي نجحت الى حد كبير في اضافة عناصر جمالية الى الواقع. وهكذا يمكن أن نحصر هذه العناصر في:

- ١ - البعد الأسطوري الذي يعطي لقصائد (بونفوا) عمقا يتماشى مع طبيعة الشعر.
- ٢ - البعد التشكيلي الذي ينبع من مضامين القصائد وبنائها. ونستطيع أن نلمس بوضوح في مجمل أشعار (بونفوا)

كيف استطاع أن يستفيد من اللوحة التشكيلية، وأن يجعلها جزءا من قصيدته. ومعلم أشعار (بونفوا) تتداخل مع لوحات تشكيلية عالمية ادبها فنانون تشكيليون كبار..

٣ - البعد الغرائبي الذي تتعظم به بعض نصوص الشاعر، بحيث تعدد قراءات القصيدة الواحدة، فتصبح بذلك نصا مفتوحا اذا استعزنا بتعبير (امبروايكو).

(٢)

ان (ايف بونفوا) شاعر كبير وهذا أقل ما يمكن أن يوصف به انه الوريث الشرعي لالامي، وبروتون، وأراغون، وبريفير، ولا غرابة بعد ذلك اذا وجدنا اهتمام النقد الفرنسي المعاصر بتجربته الغضة يفوق كل اهتمام بأي شاعر آخر. فمما ذلك الا لأنه الشاعر الذي حقق التوازن بين الشعري والواقعي، فلا هو مغرق في الشكليات ولا هو مغرق في الواقعية.

ان المادة الأسطورية مادة أساسية بالنسبة لـ (بونفوا) وهي محبة الى نفسه كما انها لا تصلح لاعطاء شعره نقطة يركز عليها، كما هو الحال بالنسبة للتقاليد الشعرية الكلاسيكية عند الشعراء الغربيين فقط، بل هي (صوت الماضي) الذي يحذر، ويشير الى المآزق المعاصرة، وهي تشير بدقة الى السؤال المزدوج الذي يسيطر على شعر (بونفوا).

يقول ستاروبنسكي في هذا الصدد: «ان كلمة العالم تعني أن كل شيء هو العالم، أو من عالم محدد، أي من كلية متناسقة، ومن مجموعة العلاقات الواقعية غير أن الوجود نفسه لهذا.

* كاتب وأستاذ جامعي من المغرب
اللوحة للفنان أسماء عوض الفضلي.

العالم هو في حالة شك . ص ٧.

ويضيف ستاروبنسكي: «إن العمل الشعري يشير من هنا بالضبط إلى همه الأصلي إلى مكان انبثاقه الذي هو لحظة الموت، حيث كل شيء يتأرجح بين الحياة والموت». ص ٨٠٧.

وهذا الاحساس الذي يشعر به (ستاروبنسكي) هو الاحساس نفسه الذي يحس به أي قاري لتناج (إيف بونفوا) الشعري. غير أن الذي ينبغي التأكيد عليه هو أن (إيف بونفوا) لا يعتبر شاعر فرنسا فقط ولا مجرد شاعر يعبر عن العالم للعاصر متخذاً من الكلمات وسيلة للانقاع، بل هو فوق ذلك. وانطلاقاً من الموهبة التي يؤكد عليها الشعر المعاصر، فإن عمل (بونفوا) الشعري يقدم لنا اليوم - كما يقول ستاروبنسكي: «أحد النماذج الأكثر التزاماً والأكثر رزناً». ص ١١. وهذا لسبب واحد، وهو أن ذاته في شعره تظهر بقوة ولكن ببساطة بحيث تصبح علاقتها مركزية أكثر على أشياء العالم الخارجية عن الذات. وهذا ما جعلها تنكب على الموضوع الخارجي الذي يهمها بالدرجة الأولى.

(٣)

ولتوضيح موقع الشاعر (بونفوا) يحاول ستاروبنسكي مقارنته بـ «باشلار» معتبراً أن (إيف بونفوا) الذي اشتغل في فترة من شبابه بالرياضيات وتاريخ العلوم، بالمنطق يعرف عن طريق التجربة، الجاذبية التي تمنحنا لنا الفكرة المجردة والفرحة التي يشعر بها الفكر وهو يبين صرح المفاهيم والعلاقات الأصلية، ولكنه أيضاً يعرف مثله مثل باشلار الذي تابع تعليمه العلمي، أن قسوة المعرفة تتطلب التضحية بالبيديهييات الآنية وبالصورة الأولية. ص ١٢.

وهكذا وكما يضيف ستاروبنسكي، فقد «عاد باشلار هو الآخر من جديد، بعد أن عرف التزهّد العلمي إلى ما سبق أن رفضه عاد إلى يقينيات الأحلام، وإلى المظاهر التي تعطيها رغبتنا في امتلاك الفضاء وإلى الفضائل الخيالية التي تمنحنا نحن إلى المادة وعلى عكس باشلار فإن (إيف بونفوا) لم يدفع إلى اتخاذ النار الضرورية للحياة بسبب هذا البعد التخيلي وإنما بسبب الحقيقة البسيطة والممتلئة والحالة حقيقة المعاني. ص ١٢، ١٣.

ومع أن الشاعر (بونفوا) يحاول تقديم تجربته الشعرية وكأنها جزء من تجارب السوربالية، ومع أنه انتمى إلى حركة السوربالية خلال عدة أعوام فإنه ظل يعبر عن تجربته الشخصية وإن كان يلتقي مع السورباليين في التعبير ولعل أهم ما وجهه (إيف بونفوا) لهذه الحركة من انتقاد، وهو أن السوربالية حاولت أن تهجر المكان والعالم الذي يحكمنا باسم نمط آخر من الحقيقة لا يتكشف إلا بالهروب والصدف وفي ذوات ولحظات أخرى مختلفة.

سيرة (إيف بونفوا) ومؤلفاته:

السيرة:

- وُلِدَ في يونيو ١٩٢٣ بمدينة (تور) الفرنسية.
- الدراسة الثانوية ثم العالية (تخصص رياضيات وفلسفة) بمدينة (تور) و(بواتي) و(باريس).
- الإقامة بباريس منذ ١٩٤٤.
- قام بأبحاث حول «تاريخ الأشكال ولحظات الشعرية».
- التدريس بعدة جامعات.
- أستاذ الشعر بـ (الكوليج دوفرانس) منذ ١٩٨١.

المؤلفات:

شعر:

- عن حركة دوف وثباتها - دار ميركير، فرنسا ١٩٥٣.
- بالامس حل الخلاه، دار ميركير، فرنسا ١٩٥٨.
- ضد أقلاطون - غاليري ماييت، فرنسا ١٩٦٢.
- حجر مكتوب - دار ميركير، فرنسا ١٩٦٥.
- التحكيم الإلهي - غاليري ما بيت، فرنسا ١٩٧٥.
- في التمتية - دار ميركير، فرنسا ١٩٧٥.
- شارع ترافاستيتر - دار ميركير، فرنسا ١٩٧٧.
- ثلاث ملاحظات حول اللون - دار تييري بوشار ١٩٧٧.
- قصائد - دار ميركير فرنسا ١٩٧٨.

دراسات:

- جداريات فرنسا الغوتية - دار بول هارتمان ١٩٥٤.
- غير المحتمل - دار ميركير فرنسا ١٩٥٩.
- البساطة الثانية - دار ميركير فرنسا ١٩٦١.
- أرتير رامبو - دار لوسوي ١٩٦١.
- حلم في مناتو - دار ميركير فرنسا ١٩٦٧.
- البلد الخفي - دار سكير ١٩٧٢.
- الغامة الحمراء - دار ميركير فرنسا ١٩٧٧.
- لقاءات حول الشعر - دار الياكونير ١٩٨١.

القصائد

مسرح

- ١ -

أراك تجرّين فوق الشرفات
أراك تصارعين الرياح،
والرمل ينهمر فوق شفتيك.
ولقد أرينك وأنت تتمرّفين وتفرّحين
بكونك شيتة

آه أيها الجميلة

أكثر من الصاعقة، حين تطلخ الزجاج
الأبيض بدمك.

- ٢ -

الصيف الذي شاخ يشفقك بالمتعة
الرتيبة

ونحن نكره سكرنا الناقص في الحياة.
تقولين : «أظنه اللبلاب،

رسوخ اللبلاب في أحجار ليلته:
حضوره بلا مخرج ووجهه بلا جذور
أظنه

آخر زجاج سعيد يمزقه ظفر الشمس،
في هذه القرية حيث نموت،
أظن أن هذه الريح....»

- ٣ -

كان الأمر يتعلق بريح أقوى من ذاكرتنا،
هو ذهول الفسائين وصراخ الجلمود

وأنس. تمرين أمام هذا اللهب،
الرأس مربع والأيدي ذاتية وكل شيء

يبحث عن الموت بالدخوف الجلدة بحر كانتك،
هو نهار جناتك،

وأنت على العرش أخيراً غائبة من رأسي.

- ٤ -

استيقظ والسماء تمطر والريح تغشاك، يا (دوف)
يا أرضاً صمغية نائمة بجائني، إني على شرفة، داخل

حفرة الموت، وكلاب كبيرة من الأوراق تسقط.

الذراع التي ترفعين، فجأة على بوابة،

تضيئين عبر الأحجار. وأنت يا قرية الجمر،

يا (دوف) أراك تولدين في كل لحظة.

وفي كل لحظة تموتين.

- ٥ -

الذراع التي ترفعها والذراع التي نديرها،

ليست في اللحظة ذاتها الاحتمال رؤوسنا الثقيلة،

لكن، إن رمينا أردية الحضرة والطين.

لن يبقى سوى نار مملكة الموت.

السائق التي بلا رياش حيث تتسلل الريح الكبيرة،

دافعة أمامها رؤوس المطر.

لا تضيقك الا على عتبة هذه المملكة.

أي اصفرار يضربك أيها النهر السفلي،

أي شريان في داخلك يتقطع، حيث يستمع صدى
سقطتك،

هذه الذراع التي ترفعينها فجأة، تنفتح وتشتعل.

ويتراجع وجهك، فأني ضباب منام يتزعزعي
نظرتك.

يا صدع الظل البطيء ويا حدود الموت.

أذرع بكاء في استقبالك هي أشجار ضفة أخرى.

- ٦ -

أيها الجريحة والغامضة في الأوراق،

والمأخوذة بدم الطرقات التي تضيق،

والمواطئة دائماً مع العيش.

لقد رايتك مختلطة بالرمل أثناء صراعيك،

مترددة في الحدود بين الصمت والماء،

وفمك الصديء من أثر النجوم الأخيرة

يقطع بالصراخ الخوف الناتج عن سهر ليلتك.

آه، ويرفع في أهواء الصلب فجأة مثل صخرة،

حركة جميلة للمد

- ٧ -

الموسيقى السخيفة تبدأ في الأيدي،

وفي الركب ثم ينفجر الرأس وتتأكد الموسيقى

تحت الشفاه واليقين ينفذ في الجهة الداخلية

للوحة

والآن تتفكك المصنوعات الخشبية الوجهية

الآن نتقل الى نزع الرؤية.

- ٨ -

بيضاء تحت سقف من الحشرات، قليل من الضوء

من الجانب.

وفستانك متمسخ بسم المصابيح،

اكتشفك مددة،

فمك أكثر ارتفاعاً من نظر منكسر بعيداً على الأرض

أيها الكائن المهزوم كما الكائن الذي لا يقهر،

أيها الحضور المستعاد ثانية في مشعل البرد،

أيها المتربعة دائماً إني اكتشفتك ميتة،

(دوف) إني كما يقول الفينيقي أسهر في

هذا البرد.

إني أرى (دوف) مددة. إني أسمعها تتمتم في أعلى

نفك أسمع «شارنيل» والأمراء السود يسرعون
فكاههم السفلى عبر هذا الفضاء حيث تنمو أيادي
(دوف) وحيث تتحول العظام المخلوعة اللحم
لى نسيج رمادي تضيئه العنكبوت الثقيلة.

- ٩ -

مملوءة بالذبال الصامت في العالم.
ومعبورة بخيوط العنكبوت الحبي،
وخاضعة لمصير الرمل الآن،
ومزقة كلياً أينها المعرفة السرية.
ومزينة للحفل في الفراغ،
والأسنان مكشوفة كما للحب.
يا نافورة موتى الحاضر الذي يصعب الدفاع عنه.

- ١٠ -

اني أرى (دوف) ممددة، وفي مدينة الهواء
الأرجوانية، حيث تتحارب الأغصان في وجهها.
وحيث الجذور تجتهد طريقها في جسدها.
وحيث تسود فرحة ثابتة للحشرات وموسيقى
مرمجة.
في الخطوة السوداء للأرض تلتحق (دوف) المخربة،
والجلدانة بمصباح المضباب الكثير العقد.

- ١١ -

وجهك هذا المساء مضاء بالأرض
ولكني أرى عينيك تفسدانك،
وكلمة الوجه لم يعد لها معنى.
البحر الداخلي المضاء بالنسور الدوارة
هذه صورة،
وأنا احتفظ بك باردة في عمق
حيث لا تمسك الصور أبداً.

- ١٢ -

اني أرى (دوف) ممددة. في غرفة بيضاء،
عينها مطوقتان بالجبس، وفمها مدوخ،
ويداها ألزمتها العشب الغزير الذي
يحتاجها من كل اتجاه.
الباب تفتح والجوقة تتقدم، والأعين
ذات العيونات والصدور المزغبة،
والرؤوس الباردة ذات المناقير وذلت
الأفكاك محتاجها.

- ١٣ -

أينها الموهوبة المنظر الجانبي

حيث تهيج الأرض،
اني أراك تتخفين
العشب العاري فوق شفتيك ولمعان
الصوان يخلقان ابتسامتك الأخيرة.
العلم العميق حيث يتكلس
المصارع الدماغية الكهل.

- ١٤ -

يا بيت النار المظلمة حيث تلتقي كل انحداراتنا
تحت هذه القباب أراك تلمعين، يا (دوف)
الجامدة والمسوكة بالشباك الأفتي للموت.
يا (دوف) النابتة والمقلبة بموازة خطي
الشموس في الفضاء الجنائزي تفضين
بطء الى الطبقات السفلى.

- ١٥ -

ينفذ الوادي في الفم الآن.
والأصابع الخمسة تنوزع في صدف الغاية الآن.
والرأس الأولى تتداح بين الأعشاب الآن،
والخنجرة تسقط بالثلج وبالذئاب الآن،
والعينان تجلبان الريح على ركاب الموت،
ونحن في هذي الريح في هذا الماء،
وفي هذا البرد الآن.

- ١٦ -

أيها الحضور الحقيقي الذي لا تعرف أي شعلة أن تقلصه
من الآن فصاعداً، يا حارسه البرد السري، يا أينها الحية
من هذا الدم الذي يولد من جديد وينمو حيث يتمزق
القصيد؟

هكذا كان يجب أن تظهرى على الحدود الصباء،
من مكان جنائزي حيث سيندثر ضوءك.
هكذا كان يجب أن تخضعى للنجرة.
آه أينها الجميلة والموت ينعم في ضحكك
اني أحب أن أفاك الآن، وأن أسند لمعان حركاتك.

- ١٧ -

في اليوم الأول للبرد يفر رأسنا،
كما يفر السجين في الأوزون الأكبر،
لكن (دوف) اللحظة هذه النيلة تسقط
فتكسر على الأرض سعف رأسها.
هكذا ظننا أننا سنحسد ثانية حركاتنا،
لكننا، ورأسنا مجحود، ها نحن نشرب ماء بارداً،
وحزمة من الموت تزين ابتسامتك،

وتجن من هذه الفتحة نسعى الى شساعة العالم.

صيف الليل

- ١ -

يبدو هذا المساء

إن الساء العريضة والمليئة بالنجوم

تدنو منا وأن الليل

الذي يختفي وراء النيران الكثيرة هو

أقل ظلاما.

وأن أوراق الشجر تلمع أيضا تحت أوراق الشجر.

وأن أخضر وبرقالي القواكه الناضجة قد نها،

وأن قنديل ملاك يقترّب وأن خفقان

ضوء مغطى يتاب الشجرة الكونية.

يبدو لي هذا المساء

أننا دخلنا في الحديقة التي

أغلق الملاك أبوابها دون رجوع.

- ٢ -

هذه سفينة الصيف،

وأنت كأنك في الجوّ كأنك الوقت الذي ينتهي،

كأنك تطوين القماش الملون وتحدثين بالهمس.

وفي حلم ماي هذا،

يصعد السرمدي بين ثمار الشجرة،

وأنا أمْنحك الفاكهة التي تفصل الشجرة،

دون خوف ولا موت عن عالمنا المشترك.

الموتى يهيمنون بعيدا في صحراء الزبد،

وليس هناك من صحراء فالكل فينا،

وليس هناك من موت لأن شفاهنا تلمس

الماء.

الماء المشتبه التشابه فوق البحر.

أه يا امتلاء الصيف، لقد كنت لي صافيا،

كلما الذي غير النجمة كضجيج الزبد،

تحت نعالنا حيث يياضه الرمال

يصعد كي يبارك أجسادنا المظلمة.

- ٣ -

الحركة

بدت لنا خطأ وسرنا

في انعدام الحركة كما تحت السفينة،

نحركي أو لا تتحركي يا أوراق الموتى.

كنت أقول لك يا وجهي يا وجه الجوّ

أيها المسرور أيها المتجاهل الذي يقود

سفينة العيش بعيون نصف مغلقة،

ويحلم كما تحلم، اذ هو صوتها العميق،

ويقوس فوق الصدر حيث خفقان الحب القديم،

ضاحكا وأولا وغير ملون

الى الأبد انعكاس النجمة الجامدة،

في الحركة الممتنة،

محبوبة في أوراق البحر

- ٤ -

أيتها الأرض التي تبدو مجهزة

أنظري،

هذا وجهك وجه الجوّ،

ممتعا بالحمرة.

النجمة والماء والنوم،

كلها أمتكت هذه الكتف المعرة

التي اهترت ثم انحنيت

فوق الشرق حيث تحمد القلب.

السراج انتشر

على جسده ذي الظلال المتحركة،

ومع ذلك يلوي رقبته

كما تزعج روح الموتى.

- ٥ -

ها هي اللحظة تقريبا،

حيث لا تبار ولا ليل حتى النجمة

كبرت كي تبارك هذا الجسد الاسمر والمتسم

واللا محدود والماء الذي ليس له وهم «يتحرك».

هذه الأيدي الأرضية التي تنكسر سريعا

ستفك عقدة الأحلام الحزينة،

وسيسريح الوضوح المحروس

فوق طاولة المياه.

النجمة تحب الرغوة وستحترق

في اللباس الرمادي.

- ٦ -

كان الصيف قديما والنجمة الساكنة

كانت تحيط بالشموس الدائرة وصيف الليل

كان يحمل صيف النهار فوق أياديها

المصنوعة من الضوء

وكنا نتحدث همسا في ورق الليل.

النجمة التي لا تبالي والجوّ والطريق

الواضح الذي يفصل بينها، المصنوع من المياه

السموات الهادئة.

لئلا كان، كان يتحرك مثل سفينة فضائية تدور
تتزلزل ولا تعرف روحها أبدا في الليل.

- ٧ -

الم يكن لنا الصيف الذي وددنا أن نقطعه
مثل محيط واسع وثابت وأنا نائم
فوق عيون وهم وروح الجوجو،
وأحب الصيف وأشرب عينيك بلا ذكريات؟
ألم أكن حلما يبؤرين غائبين،
حلما يأخذ ولا يأخذ، ولا يريد أن يذكر
من لوئك الصيفي سوى أزرق حجر آخر،
لصيف أكبر حيث لا شيء يمكن أن ينتهي؟

- ٨ -

غير أن كنتك تمزقت في الأشجار
والسواء المليئة بالنجوم وثغرك كان يبحث عن
الأنهار التي تنفخ التراب كي تعيش
بجانبتنا ليلتك المهمومة والمشتبهة.
أه يا صورتنا الدائمة،
إنك تحملين قريبا من القلب نفس الجرح
ونفس الضوء حيث يتحرك نفس الحديد.
وزعي نفسك أيتها الغياب ويا مده وجزرة،
استقبلينا نحن الذين لنا مذاق الفواكه الساقطة،
اخلطينا بالرغوة فوق شواطئك الخاوية،
اخلطينا بخشب حطام الموت.
أيتها الشجرة ذات الغصون الليلية المزروجة،
والمزروجة دائما،

- ٩ -

يا مياه النائم ويا شجرة الغياب ويا ساعات
بلا ضفاف،
إن ليلة من أبلديتك ستنتهي.
فكيف سنسمي هذا النهار الآخر يا روحي،
وهذه الأشعة الحمراء الأكثر انحناء والمختلطة
بالرمل الأسود.
في مياه النائم تضطرب الأضواء،
ويتكون الكلام الذي يقسم وضوح دغل
النجوم في الرغوة
هي اللحظة قد حان وقتها،

وكان الماضي أصبح ذكرى.

(من مجموعة بحجر مكتوب ١٩٦٥ - ص ١٨٥، ١٩٦٠)

حجر

انظر الي،

هناك في هذا الفضاء الذي أرعده

ماء سريع وأسود...

إنني اخترعتك

تحت فلك مرآة مرعدة تأخذ

قطعة من الأحمر الذي لا يتوزع فيك،

وتشعلها «هناك» في موجة الموت.

حديقة

النجوم تسد الجدران من فوق الحديقة،

مثل الفواكه فوق الشجرة لكن الأحجار

في المكان الميت تحمل في رغبة الشجرة

ما يشبه ظل جوجو أو ما يشبه ذكرى.

أيتها النجوم، ويا أيتها الأحجار، يا طاشير

طريق سوي

لقد علتك الصفرة ولقد أخذت منا الحديقة

الحقيقية،

وكل طرق الساء المليئة بالنجوم ترسل ظلها

على هذا الغناء الغريق على طريقنا المظلمة.

في هذه الخزائن يطوي الحلم

قطائفه الملونة وظل

هذا الوجه المصبوغ

بطين الأمور الأحمر

وأنت لم تردي أن تحفظي

بهذه الأيدي الضيقة التي كانت

علامة للغربة

على منحدرات الجسد الصلصالية.

وكما يضع ماء

في أحمرات ماء معتم.

تنفوس الغف القريبة

فوق شاطيء حيث يلمع الموت.

الرغوة والصخرة

هو الترحد حين لا نرتقي سوى بطرق،

ورداء أحر، سوى ساعات قرية تحت الأشجار

لكن وداعا في هذا الفجر البارد يا مائي الصافي،
وداعا زعيم الصراخ والكف والنوم.
أسمع ليست ضرورة هذه الأيدي التي تستعاد
كما تستعاد الرغوة والصخرة حتى الأبد.
وليست ضرورة أيضا هذه الأعين التي تنو إلى الظل،
وهي تحب بشكل أفضل النوم الذي لا يزال مقتسما
لا ينبغي أبدا محاولة الجمع بين الصوت والصلاة
بين الأمل والليل بين الرغبة في الأبحار وفي الرسو.
انظر، فهذا الذي يصارع داخل روحك ليس موزار،
لكن هو الصنح يصارع ضد السلاح الناقص
للموت.

وداعا يا وجهي في ماي،
فأزرق السماء كتيب هنا والآن،
وسيف لا مبالاة النجمة
يجرح مرة أخرى أرض النائم.

(من مجموعة حجر مكتوب - ١٩٦٥).

المصباح والنائم

- ١ -

انني لا أعرف كيف أنام بدونك، ولا أريد
أن أعرف بدونك الخطوات النازلة.
وبعد قليل سأعرف أنه حلم آخر
تلك الأرض تسقط طرقها في الموت.
لذلك أردت أن تكوني قرب سريري وقت الحمى،
وأردت ألا توجدني، أن تكوني أكثر سوادا من
كل الليالي.

وعندما أتكلم بصوت مرتفع في العالم العبي
تكوين في طرقات نومي الواسع جدا.
يستمعني الآله، وكانت هذه الضفاف
التي أضيئها بزيت تائه وأنت تقذرين
ليلة بعد ليلة خطواتي من هاوية تتلبسني،
وليلة بعد ليلة فجري وحيي الذي لا يتنهي،

- ٢ -

انحني عليك يا نهرا كثير الأحجار،
وأسمع ضوضاء استراحتك الوقورة،
وأبصر تحت الظل الذي يخفيك،
المكان الحزين حيث تبيض رغوة النوم.

أني أسمعك وأنت تحلم أيها الرتيب الأصم،
أيها الذي يشبه أحيانا الصخر اللامرئي المكسور
كما صوتك تمشي فاتما بين ظلاله
طريق انتظار مهموس.

هنا في هذا العلو، في حدائق الميناء،
صحيح أن الطائوس الكافر يوسع أضواءه المميتة،
لكن أنت يكفيك شعلة المتحركة،
فأنت تسكن ليل الجملة المفوسنة.
من أنت أنا لا أعرف عنك شيئا سوى صوت
الانذارات

والعجلة في صوتك ذي الاحتفال اللامنتهي،
اذ تقتسم الظلام في رأس المائدة،
وأن أياديك عارية آه ووحدها المضاءة.
سوف ترتوي أيها الثغر،
بالعرق المظلم،
بالماء المرمل،
وبالكائن بلا رجوع.

حيث يلتقي
الماء المر بالماء الشروب،
حيث يلمع الحب الذي لا ينقسم
سوف ترتوي،
لكن لا تحف،
أيها الثغر الذي يرجو
أكثر من شعاع مضطرب
أكثر من ظل للنهار.
الروح تتكون بالحب،
والرغوة بلا جواب
والفرحة تنقذ الفرحة
والحب يتخذ اللاخب.

(من مجموعة حجر مكتوب - ١٩٦٥)

الهامش:

١ - القصص الشعرية مأخوذة من كتاب «قصائد» (Poèmes) دار
كاليغار ١٩٨٢ Gallimard.

٢ - الاستشهدات مأخوذة من المقدمة التي وضعها (جان
ستاروبسكي) وهي مثبته في صدر الكتاب المشار اليه في الهامش رقم
(١) وسنثيت نحن بدورنا الصفحات.

* * *



من غنائيات

الرعاة الإرميين

علي سعيد باعوين *

ثم انكفأت تحت الرمال
أسمع صرخات أبراجك الذهبية
في أتين أودة الفجر
لجبالك غيوم مجنونة بالتهطلال .. والورد الجبلي
وقراك محاصرة بالفوانيس والأودية

●●●

(إرم) أملتحنفة بأردية الغيم
المطفاً في حدقات التاريخ
ركبت جياد الارتمال
واكتحلت بالرماد

هواجس الرعيان العائدين ... بأقدامهم الخشنة
مداخل الكهوف
جدران الغيران
مياه الأجرنة

تساقط أوراق التين البري
يحذث في رأسك جلبة الأناشيد
لوقعها هزيم الرعد
انبجاس المياه من الينابيع
وحين توغل أكثر في الأحراش
تسمع هسيس قوافل النمل
تدحرج دموع الجدوع اليابسة
فتأفل في رأسك شمس المواسم.

●●●

(إرم) قمر الحنين

(إرم) ابنة الصحراء الفاتنة
اعتنقت الرقص المقدس
وغطست في الهجير
ملائكة يحملون أتربة الشواطيء
وأشبات الجدوع الهرمة
ويخلقون حول القمم
يرشقون السفوح الباهرة
بالريش المتساقط من أطرافهم
للجبال لغة الغرابة وطقس الشموخ
ولك تحنان الأزمنة الغابرة
تجلس كل ليلة على أطلال (سمهرم)
تحقق في الأعمدة الساقطة
يتهاذى إلى مسمعك أصوات أقدام
ومحمة جياد ملجومة بقسوة

●●●

لعينيك العسليتين رعدة الحنين
إبنة النور أنت
من صدرك المذهب
تتفصد رمال هذه الصحراء
راعية حزينة أنت الآن
لقطعان الغربة وأكواخ الخنو
لجمت الريح الصرصر في أردية الفلاحين

* شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان بيتر بروجل - الأراضي الواطنة.

مبشر بالعاصفة

في تلك الليلة الرهيبة
من ليالي أيلول العاصف
كان المطر يضرب بعنف
أغصان الأشجار
والريح تسرب في رثة الغابة
وكان هو يمضي
بين مشاعل الأبدية وكهوف المجهول
كوعل ثائر فوق قمة جبل
كان في عينيه شعاع غريب.
عاصفة ما تختفي خلف جفنيه
يكاد يسمع زججرة الرياح
ويرى رذاذ الشرر الوشي
يسطع في جنبات الوادي
كان رجالا تعمد بنار المجرات البعيدة
ورضع من شرارة اصطدام الكواكب
وارتدى بنور النجوم المضئية
كان يصرخ في الصحراء وحيدا:
من شرارة البرق تولد العواصف
ومن غضب الجبال تولد البراكين
ومن حمى الأرض تولد الزلازل
أيها الصحراء التي تن في الرمال
أيها الظلال المسكونة بالاشتياق والحنين
أيها البدوي الحزين الذي أضاع راحلته في الصحراء
أيها الفلاح الذي يبس زرعه في موسم القحط العقيم
أيها الطفل اليتيم النائم على رصيف التاريخ
إني أسمع حداء قافلة بعيدة.. المطر الخصب قادم..
ها هي العاصفة
تسوق قطيعا من الغيوم.. احشاء الأرض يتململ
فيها جنين
عما قريب .. سيمتلئ الوادي بالبنفسج..

* * *

الى هضاب الزهو
ترتطم أمواج البحار بين وديانها
تاركة الزبد يعشش في أعالي الكروم
يطهو شعاع الشمس وعروق الضياء
لن تنهرك السهول
ولن تأسر عينيك الغيوم المسافرة
وأنت مأخوذ بأقمارك البعيدة
حاملا زوادة أحلامك من جبل الى جبل
باحثا عن ملاك قديم
خل حطام (إرم)
وطاز بعيدا.. الى أرض مجهولة

●●●

(إرم) الوردة التي رضعت
من سفار السنة الهجير
وترعرت صبية مزهوة
بجدائلها الليلكية
بين كثبان الرمل الصائم
تاركة آثار أقدامها.. على أكف الصحراء
مسورة بأحلام السيوف..
وأعنة الجياد..
وغناء الرعيان..
في همس رمالها.. أتين شرايين الفجر
زيرجد متناثر
ذهب ينساب من فودي الصحراء

●●●

صبية العشق الأزلي
لسفن الرحيل وأجراس الثوابت
قابعة أشلاؤها.. على الطحالب البحرية
تنوسد أهداب العشب الجبلي
على جدرانها الحمراء
بقايا دوائر
روائح اللبان
ارتعاش أيدي الرعاية
وهم يحملون أكياس التزييف الى الموانئ
وفي مرايا الأفق
شبح ملاك يطير
بعيدا.. الى شواطئ مجهولة
حاملا همه المقدس
وفي كفه حفنة
في رماد (إرم)



سيدة ألحان

إلى سعدي يوسف

محمد بوجسيري *

هرب السفح قمته الشفاء
وبذات الوشاح
يلجج الليل الصباح.

بالاماءة الواحدة
تخر في الروح الجبال
تقرع الانخاب
وخلل العالم يكاد!

مرات
رصدها الهارب من يقين العين
والتي جاءت برأس شقوة

صحوة نسيان
اغتالت في القبله المجان
اعتقلت انخاب الوقوف
اكتفت ببشاشة للعبان
اكتفت بمحبات الاثرال
إقامة لاصرار الادمان

وما صاغ اسفلت ندمان!!

* * *

برقص الخطى...
من أول الخرافة تأتي
ألم تكن صحوة في العين؟
ألم تكن حريقة رؤيا؟

سيدة بزهو الغابة
من السفوح الأولى حملناها
وضاقت بنا الفصول!
توجسا إليها كابدناها
وما وخط السهاد غير شعاع
الأقول!

للقلب تنشطى اليقين
ومرمدات الأرق!

لن أكون وجودا بالأعراف
وخيمة أو هام!
للدن حضرتي
للتتر إقامتي ما
وللعين محو رأت!

يانعة
كالجسد بلغاته
من أجلها زلزلت ذاتها الأشياء

دوما ثمة في ألحان سيدة فارحة
الفواصل:
لذات الإقامة بالقمصان الزاهية تؤتي
وبالشار العالقة بالفؤاد.
تطرق الباب

كلما خفض الحنين الجناح
وبكمالات الشروق
تمزق غسق الغياب.
كالخافضين للفداحة
أكون هسيسها الضال
أسائل عمي اليقين.

استوى فيها الألق
ومن يانها تنبجس المسرات.
يبهر في الوريد الدم وعوله
تقسو جزر الباطن
ويعلوها الموج.
يموج الكامن صرخة في الألواح.
يتزع من اللغة صك الاعتراف
والغفران جسدها العتيق!

* شاعر من المغرب.
الوجه للفنان جبر علوان - سوريا.

العدد العاشر - أبريل ١٩٩٧، نزهى



المشهد العاتي

شريف رزق *

(١)

عما قليل سينتهي الفراغ
ويتهيئ الوقت
ولا أعني بذلك مجازات محتملة
أو نبوءات ما
والهواء الذي تعلق بالنافذة
أيضا - سينهار
على المدينة التي عبرت
مسالك أحشائي على المشهد العاتي
مانلا
واستندرج العاصفات
....

(٢)

أنت أيها المتعدد الداهل في بحر ترك الساكنة تهذي فلا يصف
هديرك الا جنونك المفاجيء أنت الذي لا تشبه جدك في
شيء، سادر في غيك، كأنك في عرشك الملكي حداد، تنهض
مثل دريئة، رح أيها الماهر المتوج في خراب الدولة وانس
الهزائم كلها، ولا تنس رأسك أيها الناهب خذها معك
واحفظ الأعشاش المشورة فيها، حتى لا نظير، أنت أيها
الراجل الماتع في هجومك الأعمى، تسوق عائلة الصباب،
تقول عن الشمس: هذه فجيعتي، رأسك نافورة، خذ
المهايل كلها، خذها وراءك، مزق الهواء بهديرك النحاسي،
بظفرك المعدني حك الصهيل، أيها الرافض في ساحة موتك،
وحدك، يا مشتعل الساقين في حقل الضباب أرفع صوبك
يعناني، خذها ولا تخف، أنت يا قاتلي، يا حبيبي، يغرك
تعال، أبا جنونك، جنبي، معي، لتشرق الرؤيا، أظرفك
اشتعلت، لتلحق الجنة يا حبيبي، ونضحك، في غبار
العواصف، نشهد الموت، ونركض، يا حبيبي أنا وأنت،

* شاعر من مصر.

اللوحة للفنان مصطفى الرزاق - مصر.

سأريك أعشاش السباع، أعطيك مرمري، وأملك على
حصاني الأزرق، يا حبيبي، وأغربه على فخذه هكذا،
هكذا، وأنت تضحك، حتى يندفع الحصان، روح ويبدأ، في
الهدم هذا، رح يا حبيبي ولا ترحم، أنا في ضلوك
فانتشلي، وحاذر، لئلا توقعني في الصهيل، أيها الجامح أنا
وعائلتك المختارة، أصدع ولا تأمن، يا حبيبي..
(٣)

فيم تفكر؟ أعضاؤك احترقت، وإطراقت المستديرة
تستدرج الموتى الى هوبك، ماذا يحمل أصحابك الموتى
إليك؟ أخفض من صوتك حين تلتقي بالموتى الأخلاء،
تمهل، ودع شرفة، واحذر جيرانك المبتلين بابتسام، ترحف
على جباههم بالكؤوس يدها، وهم يحفرونك بالعيون، فكر،
وأنت تباد لهم الابتسام بابتسامك الشارد وأرجع..
لا تدرع الحجرة في عواء

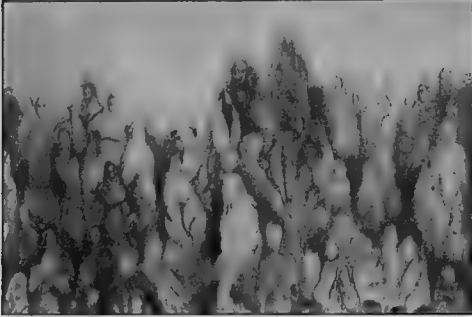
اكتمل في انشطارك،

طوح كتابك هذا، طوح كتابك، وأشهد، شرح هذه
الاستعارات المضروبة حولك كن هادئا، كما أنت، وأوغل،
يحميك قلبك الذي من فولاذ واسترق يرتفع على مبادئ
المياه، هادئا كما أنت، أوغل، ودع تحرشات الضوء تمنع،
سدد خلاياك وعد، هادئا كما أنت، ولا تقصص رؤياك
على أحد..

بناعون، وحدادون يدقون الأعمدة في الهواء المواجه،
سيارات تقل فارغة، وسيارات أخرى تزدحم بالفراغ،
أطفال يتبولون فضاء، وباعثات يخطرون على شهوات الرجال
البنائين، وهم يستريحون في الهواء المواجه قفصاء،
ويدخنون لقافات قضيء بضوئها الخافت.. على الوجوه
النحاسية - أشواق تسيل، وماذا بعد؟
حيرتني في شروك أغلق هذه النافذة لا جديد..

محض عادة قديمة

جمال القصاص*



ومضى زمن
لكن إيسخليوس لم يمر
الغابة لم تعد تشتتني النشيد
والمطر لم يعد طفلاً في سلتة الغيم
لا حراك
انطفأ رماد الجوفة
والملاك الصغير يتدحرج فوق البساط
لم يكن نبيلًا
ولم يكن دما
ولم يكن اليوم الأحد أو السبت.
اختلطت أشعة الحداد
والمغنون في رخوة الصلصال
ينزعون الرأس والقدمين
فتشوا أغلاله
لم يجدوا شيئاً يستحق الرثاء
قلبوا بياض عتمته
لم يجدوا سوى جرح معتم
ونشوة من حطام الجسور.
كيف تمرى من لفظ الشطوط
ولن أقول : هذه الفراشات كانت ملاءة جسدي
أو أنني انتظرتكم طويلاً
تحت سقف هذا البياض الميت
أو أنها كانت محض صدفة خرساء.

انكسرت منفضة أعقاب السجائر
ورائحة الخبز مختلة فوق الزجاج المهشم

شعاع حامض يتلبلل من لحية المسحاب

يا شاعر من مصر.
الوحة للفنانة ندى الفارسي - سلطنة عمان.

المدينة مزعجة
والسيد (..) في زاوية المقهى
مبهور - كعادته - بسماء لا لون لها.
أدراج فارغة تطل من رأسه
أدراج محشوة بالغبار
يرفع فتجانه الفارغ قرب نظارته
يحتمي رشفة
ويكرر : هل أخطأت العد؟!.

لم يكن ملائماً أن أنبهه
إلى الحشرات التي تحرقش تحت إبطيه
أو التي تن في إبهام قدمه اليسرى
كان علي أن أخفف محبته
أرض مزيداً من الملح فوق الثقوب
لكنه كان مفتوناً بظلمته
بالسكين الذي يلمع في متاهة الأجنة
وشرائع الأثوة التي تتلوى في الشقوق.

مضى زمن
لكن إيسخليوس لم يمر
الجوقة تلملم القناع من نشارة البلاط
والعاشقة فوق الجسد المسجي
تمزق الخطاب بانفعال عاطفي محك.

بعد قليل
سيأتي «السيد من حقل السبانخ»
يلحس أنفاسها من رطوبة السرير
ومن أواني المطبخ
ويجفف الهواء برغوة الأكريك
ومن بعيد
يشت الكاميرا في زاوية معاكسة تماماً
.....

.....
التعابيز الصغيرة تفضح رتابة العناق
وطفولتي تتلألأ فوق الرف
وجرح الموسيقى يتسع
لم أكن أعرف أنني مسكون بكل هذه الاشارات
وأن الستارة مملوءة بكل هذا الرعب
لم أكن أعرف أن خوفي البدائي العميق
أبعد من شفرة النص
وأن محبتي سوف تفسدني إلى هذا الحد.

يا أطفال الحوثة
أنا جمال القصاص

ما دلني أحد علي
هذه أصابعي عارية
والروح محض عادة قديمة.

المغنون يوزعون الورق والأدوار
والعصفور يتحسس باب القفص
ومناكب الريش
سأبني لروحي قبوراً جديدة
وأضحك

على عجل سيمر تاجر الأيقونات
سيجلس في نفس الحانة
على نفس الطاولة
لن يكون هناك طائرات ورقية
ولا منافض للروح
ولا بياض يتقلب في علب النعاس.
سأسأل «نانا»

عن صفائر البرتقال
وصوصوة العتبات
رأس التيس في الكراسي مائلة
وذيل السمكة نبتت له أسنان
وهذا الأزرق الشفيف
لم يعد ملائماً لسهوب العينين
والصوص - دائماً - لا يقرعون الأبواب.

بيت الحكمة خاو
والمرشد الأعمى يفتش عن ظل الأرنب
المسلوخ في أحراش الخرائط
مر عشرون كوباً
وخمسون أرملة
وصباح وحيد.
لكن إيسخليوس لم يمر.

كم صرخة سوف تمنح هذا الفراغ شكله؟!
الدبابيس كالحفة
وهذا الوجه فمه لا يستدير برفق
وحبيبات الندى غامضة
والساعة ليست السادسة صباحاً
وجامع القمامة غير عاداته
وزوجتي لم تنهض بعد
وطفلاي لم يشربا الحليب
وأنا.. مازلت
في انتظار البرابرة.



فئات الكلام

عبد الحميد بن داود*

- ١ -

إنها الحياة ... الطريق ملتو، والخطو منحرف .. فعن
أين للمسطرة كل هذه السلطة على فرض
الاستقامة؟!

- ٢ -

الانسان لا يكبر الا بجوار الأم .. لذلك يلزمه أن
يستبدل أمه باستمرار كي يكبر باستمرار .

- ٣ -

وحده مفهوم المرأة يعضني .. أما المرأة كحقيقة
مجسمة فإنني أجدها أبداً بلا أسنان!

- ٤ -

هكذا هي الرغبة:
عربة محملة بكيمياء شيطانية يجرها فرسان:
أحدهما من نار ..
 وآخر من ماء .

- ٥ -

كم من سديم يلزمني كي أراك في صفائك الأجل
... وكم من حقل ظلام يلزمني أن أعبر؟!

- ٦ -

جراحة سوربالية إنها التعريف الأكمل لشيء اسمه:
واقع متخلف .

- ٧ -

صباحاً ، تستفيق الثرثرة كسعاة البريد كي توزع

★ شاعر من المغرب

اللوحة للفنانة زمزم العريمي - سلطنة عمان

رسائل لا تدرك أسرارها .. أما الصمت فإنه يظل
قابعا تحت أرديته ، يرفع رأسه من لحظة لأخرى كي
يكس أخطأها .

- ٨ -

كم يلزم من الوقت كي يدرك أولئك الذين ذهبوا الى
الاختلاف اختياراً وبأقدامهم أنهم فعلاً تخلفوا!

- ٩ -

يا لفرحة التجار بالكتب المقدسة ... إنها الفرحة
الشمينة لهضم حقوق المؤلف!

- ١٠ -

تعال معي كي أهديك هذا المشهد:
ستائر شفافة خلف زجاج شفاف يخرقها سوية
ضوء خافت

- فيم تفكر؟!

- لا شيء .

- بل ، أه يا ملابس النساء الداخلية!

- ١١ -

كل صباح يأتيني الصباح بالمزيد من الوضوح ،
بالمزيد من البساطة ، بالمزيد من التسطیح ... وحدها
أنهار الليل تعمق المجاري في دواخلي .

- ١٢ -

الجنون: إنه الشفاء الناجع لمرض اسمه الرتابة .

- ١٣ -

أيتها الموسيقى .. وحدك السائل الذي يجعل جسدي
- قلبي سائلاً .

-١٤-

كم يلزمك من عدو كي تتيقن من نبلك؟!

-١٥-

إذا كان جسدك من رمل فلا تفتش عن الماء، بل مرن نفسك على الارتواء بالنار.

-١٦-

أفلاطون أيها الأحمق:

كيف تشيد جمهوريتك على سطح غيمة وتطرد منها الشعراء؟

-١٧-

لا تستطيع أن تعبر جحيم الصحراء دون أن تمتد رجلك الثالثة لتطأ واحدة مضمخة هي الجنة لتحديدا.

-١٨-

أيها الليل كم تظل صاحبا حتى في نومي.

-١٩-

في الخارج لا يوجد ثمة صمت على الإطلاق

-٢٠-

التكنولوجيا : ألا تكون هي التفاحة المحرمة الأخرى التي ستعرض إنسان الأرض لطرد آخر خارج الأرض؟!

-٢١-

ماذا أهديك أيها الليل ، ردا للجميل غير موتي الكبير، وهذا الصمت الذي يستدعيني لاتقان التأبين.

-٢٢-

كم يلزمك من ... ، من شيطان، من مارد، لتأثيث هذا الخلاء الأعظم الذي اسمه الصحراء.

-٢٣-

اللغة التي هي «ملك مشاع بين الناس» هي لغة الاتفاق، النقص، التنازل والحدود الدنيا ... وحده الصمت يدخلك الى ممالك الحدود القصوى

-٢٤-

أيها الصمت ، يا حارس أسرار هذه العصور الثائرة، بث في رحم سمعي بعضا من حملك الثقيل كي أصفع هذا الوقت.

-٢٥-

لقد حولت مفاهيم الفكر الى حديقة مرتبة مشدبة ومنظمة لا يدخلها الا الكسالى والمتقاعدون . أما نداءات اللذة فإنها تدعو المغامرين الى اقتحام الأدغال المرعبة.

-٢٦-

لكيلا يستقطب الآخرون الى حفاتهم الخاصة أو لكي تستقطب الآخرين الى حفاتك الخاصة، عليك فقط أن تضاعف من عمائك

-٢٧-

كل ما جاء ويحيى به الكلام ليس بجديد.. لذلك يلزمننا فقط إعادة الاعتبار لما تغافلته العين الأولى.

-٢٨-

الخمر، النوم، الموت: ثلاث درجات في سلم واحد، لا يلتذ بارتقاهن الا من استأنس بالغياب الجميل.

-٢٩-

التركيب، التحليل ليسا بمهنة المبدع ، بل هما مهنة التقني.

-٣٠-

يقول هيراقليطس : «الطريق الصاعد والطريق النازل، طريق واحد»

أما أنا الذي انحدر الآن فأقول إن الانسان الصاعد والانسان النازل شخصان متمايزان ككفتي ميزان. للنزلة ثقلها وللصاعدة خواؤها . أما العدل فقضيب حديد متصب بينهما كشرطي المرور، يسمح بالصعود لمن يشاء ، ويلقي الى الدرك الأسفل بمن يشاء

-٣١-

حين ابتدع الانسان أول عقل اليكتروني بث في رحم أذنه هذه الجملة.

«فكر بدلا عني .. كي أموت بدلا عنك»!

-٣٢-

الكلام لا يبارس فعله إلا على الكلام ، أما العالم هذا الجسد الأكبر للجميع، فانه يتسم أحيانا لبعض خفدته وهم يحاولون إعادة تربته.

في مديح الصديق السيء

محمد أبو معتوق *

لأمنحها وحشتي ولهاثي
قبل أن يعم المساء والأصدقاء.
... فالليل الذي أبادت الكهرياء،
نجومه ونجومه
مستوحش مثلي
ويبحث عن الغروب
بعد أن عجز عن إطالة أصابه
ونهود نجومه اللامعات
ورغم غرقي فيه
لا يقدر أن يمد لي إصبعا، أو نجمة، أو رمادا نقيا
لأدفي لحظاتي فيه.
لذلك أعبر مبلا إلى صباح اليوم التالي
لأبحث عن الصديق السيء
الصديق الذي يمسك غرة النهار
ويجر الفتاة التي أحب... من أطراف أنوثتها
راكضا بها إلى الغروب والمؤسسات
محاولا بأصابه
أن يعثب بأبهى عناصرها وفتنتها
ليلاقيني هنالك
باحثا عن الغروب العظيم
ليخرجني من معناه
وعن الحياة التي تهرب مني
ليخرجها من معناني
فكيف لا ألاقيه بالبهجة التي يستحق
هذا الصديق السيء،
الذي يمسك المعنى
كما تمسك الأرض دورتها
هذا الذي يجعلني أطول من الغروب
وأضعف من فتنته ومناذيله.
هذا الصديق الذي لا يحتملني طويلا
لذلك يقف هنيهة.
ويغيب.

إنني أحذر الغروب
وأعيش فيه
وعندما لا أقدر أن أمسك الضوء الأخير
أطيل أصابي
من أجل اليوم التالي.
وهكذا أصير.
فعدنما ألمح صديقي السيء
أركض إلى عناقه.. مثل ضوء بعيد
ثم أطالبه أن يظل سينا
حفاظا على التوازن
فالأخيار يتكاثرون، بصورة تحلو من الفتنة
والجنس
والصديق السيء.. شيء ضروري
لاجتماع شمل الأصابع
والوايا الدامية،
... فعدنما يكون الغروب عاريا
والصدر عاريا
من يجرؤ على اتهام الدماء
حين تحاول تلوين المشهد
بالصدقة والطلقات.

....

بعدها .. يسرع الغروب
محمل بالمجد
والقال الحسن.
وتبدأ النوايا الطيبة بالانتشار
على صفحة المساء
عند ذلك أنسى
وأبدأ البحث.
وها هي الروح تقف على ساقين لامعتين
وتتحرك مثل أنثى أسرة
فأركض إلى جبتها

* شاعر من سوريا

فوزية السندي *



بعيدا عني
أستل حروفا تهتك صرامة المأوى

إعتدت،
كشمعة تريق المدى
أبتهل لقداس يتعثر نحوي
منحوتة شوب يشيل صبغة البحر
ياقة نفل الشفق بورد حريرها
أتسامى حافية من الدرب
لأمسند قديمي
على ما يتهافت من يباس الأرض
مرسلة شعري لموج رؤوف بجهة تنزوي
أمام مرايا ترهق مر النظر
أراهن ما أرى.

كدقيق يبجل خجل المذرة
أرتمي لكرمي ليس ككل المراسي
وحده العالق المحتد بجور الخطب
مغطاة بمصاييح تلجم إنجراف العتمة
لئلا أمتبد بكسيح الضوء.

لمتضدة تنوي احتراقي
الأمس حافة الخشب بعروق تستهوي الغدر
رعدة دم تستوفي شلالا يطوح براحة الأوردة
تلفت،

ربما هلت نسام توهك
لتحتوي ولها يخلو بي
لم تكن هنا ولا هناك.

سداد الليل
فقدت ريادة الوهي لتحاريم الوقت
واستسلمت لذوات الحبر
كن يرغملن على مهب السطر
كرف ينام مريب

ينقر الحروف ويستدير
ليندري خجل خطاه
كل انحناءة تلكر غفوة ما تليها
لتنساب الموابك دوني
هل كنت أوصي الفراغات لتندغم بروحي؟

* شاعرة من البحرين.
اللوحه للفنانة نعمت الهوثي - سلطنة عمان.

ماذا أيضا
هل نسيت أن أصف حلوك:
تورق من غفير الندى
ضبابا ينحسر
لنبوة تبعث حاسة الظن
كإله ملثم بجفلة الحب
تد جناحك ملغيا وجل غرفة بريئة مني
لأراني منبثة كموسيقى
تشارف على عصا تحز جنوح الروح
ألم الأصابع ... فيصل اللحن مدمرا غزو الورق.

هكذا .. بغثة
أندس كما يتيم
بجسد متيم بوهل الصدف
فادحة نحو كهوف فاعرة الخوف
جلدران مرهقة بمخالب الأجداد
أزميل يتعلم تحت الشغاف
ورد ضواري تششم سبل العذاب
هكذا
جالسة أقرأ هدير الماضي يهدوء ثمثلا
لثلاث أنثى

جسد أم حقل
فيه الطواحين طرق لا تعباً بانزياحي
الطحين دم يفيض بسنايل تكتوي
كلما تعالي وأرف المطر
واندفعت لذاكرة القمع
نادر أن أرفع الحروف كلها لأرى
ما يضلل فضاء يراوغ لهج البوح
أحيانا كنت أستهل سهاد الليل
لأفشي غرور الفراغ
فلا أعرف
هل أقرأ عنف الحب
أو ما يحيد عنه
كمسراي.

صحبته هواك
يا ثاقب الهواء
أو ما تبدى منه
أتهالك على وبر إبل مارقة يكرها البدو
أمزق وصايا الرسل لأدون الرمل
منتشية بقلق الرفقة
أرمق هلمي
لعلني أنساق
غافلت الصحراء لما استدارت
وأبلغتني سر العواء
ما يهدر خشعة الجفاف
كنت لا أزال أرمق الورق
بعينين لم تسردا اندفاعي بعد.

أعترف
حين أحبيت عاهل الظلام
أجبرني هذا المساء الوفي
لأنهال نحوي
كمن يغترف ما تبقى من سلال تفيض
صرت التراب،
حجر الجسد ومثوى الجنة
هاج مرادي بقفار تذري المعنى
ولم أسترع لحرف يؤله صمتي.

مخلوقة
لثلاث يستهان بحيرتها
ولية التعب
كل امرأة
كالملهمات آن تدار
سليلة تفاحة ارتضت خطأ الأرض
على هفوات لا ترضاها الجنة
جانحة تضاف لما لا ينحسر
من داعيات العناد

كدت أرفو ردهة الماضي
لأفوز برد الصدى

متخذا ذريعة ما؛ يلهج بمن غفل عنه..

أحمد الملا *



- إلى أبي

آية هاوية تود قفزاها

نائم الجسد يجفل ، كأن هناك من يلكره
لينهي شوطه الأخير .. رجفة تدفع الدم،
لألمة أعضاء تشع فوانيسها .. رجفة تنبه

الجسد: ما يكاد يسي ويتبدل. ما يكاد يمت إلى المحو، بعد أن يكون
هشا وغريبا .. رجفة توقف نابه الجسد ليتوخى غلر ما ومنه..
غلر ما تدل ويتبني أن يجر معه الجسد كله في سقطة واحدة
وطويلة..

ليست هاوية..

بل هو عينه، الذي توعش الخطوة الآن على حافته..

وكأسنان تحون ناعا .. كم تحب أن تنقدها فحاة قبضة طائشة ،
حسدك هذا، فات عليك أن تدعه إلى بعته خنجر في ظمئة رفاق..

وما بقي منه يأكله ندم الحافظ من اللعنة .. ندم يأكل من جسدك ما
فرطه عليه .. ندم يكثر الدمع، كلما يمت تلك الصدقة التي أوهمتك
بأنها ستكسر.

حتى أحلامك لم تعد هي..

يقطعها مرارا ما وعد الدواء والوخز وما جاور من أنين .. أحلامك لم
تعد هي تنطق في الأنايب التي يثمر فيها النوم .. وغير هذا كله
يعترض أحلامك بحجب حبس العرفة، بين ما لا يحمي من الغرف
الشبيهة بالأحلام المتعثرة .. قطيع خشب يتحبب جميعا عصا
الصاحب في عوائها .. عصاه الرافعة أسفل السرير، ترفع رأسها ،
كلما أطلق أنه، تؤنس ليله بالعواء..

وليعة في وهنه الطويل المعروفة، الحاحل طرفها.. وأحسبها الوحيدة
التي حلمت بيفسده .. ومن فرط شوقها إلى كفه، قامت تلحم، أنها
تتش ضباب ألوه من نومه كي يرى أنه يحلم ماشيا بها حتى يصيبها
الوهن، تحزن أطرافه ويظلم بعوي إليها وحيدا.

يد في يده .. عون أطرافه جميعها .. تقدمته في خواطر الطلال .. في
غامض الحرب، تنص بالخنزير وتقمي بين قلعيه إن أراح جسده..

تفخر بطرف من قرن نور..

وساق من صلب سديان

ورأس من معقوف العاج

الآن هي حطبة، كل ما بها ذكريات أجساد.

الزحف أو ما انفرط وحده في رعيشة
أصابعك، مهدئات حملتك على نسيان ما
أمكن، أبدلت الرعيشة وأحلت الغرفة
أماكنها.. ثم عينك اللتان لا تقلدان على
حملك بعيدا عن الغرفة.. بعيدا عن الأعين
وحملتها، حيث ووغاها أيد ما عناه لك الضيق من ميل الجدار
المقابل ..

شموع تنفقد الغرف لذعة سوادها .. لذعة تمنعها بعض الظلال
الأحمر وطء من البياض الشاحب.

شموع .. تشيل اهالك من الصمت توسع له شقا في النافذة..

شموع .. وربما تستجيب لهذه الريح التي تنسل من الشق وتنفض ما
تراكم، تحرك الأرواح وما شئت في الأعر على جدرانها، الغرفة
الزاحفة في بياض، لم ينعفس أو يأسى لما يحدث.

أو ربما الشموع .. توحى بفكرة البكاء .. كي تلين الوحشة بدلا من
النظرات التي تنكسر وتنقل السرير، تحجب الهواء وتكتم الصدر
الواهن فيه..

شموع تعيد للوجوه عصلانها بدلا من الواقي الذي يتناوب عليه
الزوار عند عتبة الشفقة..

شموع أو ربما الجسد الذي يلوج في الغياب..

الصمت .. هو الذي نهك أني أنفاسك المتلاحقة .. الأنفاس التي
ترصف الوقت وراء بعضه، حتى تتوهم بأن الزمن هو صمت متدد..
أو انتظام اللاشيء فيه.. وأنه الزمن وفي ما عداها فهو أمكنة .. ومن
نومك تسمع أنفاسك للكرة الأخيرة، تحفت وتتلأش .. ولا تسمعها
لأنها انتظام أهواء وترى أن العصر لا شيء، فتعرف الموت الكاس
فيك.. وأن الحياة فيها عدا.. وأن الحياة أمكنة، ولهذا تدرك فكرة
الشموع .. نتوكد الأجساد وجودها بارتعاش الظلال .. وبأنها تتجدد
وتلمح شيئا مَخار جها.. فتأس وتطمئن .. وليس بالفلس.

موضع الأب، امرأة ترهبها العين وتغشى النوم في حصرتها .. موضع
يتقشر رقيقة .. تنقبه النظرات وتعبره، دون انتباه إلى ما تبقى من
وميض ينظفي ببطيئا..

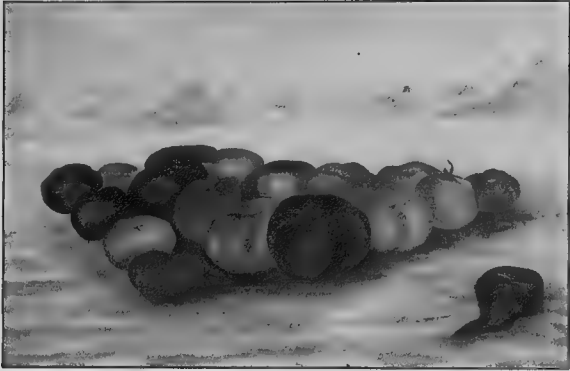
موضع تقطن معرفته فلا تراه.. وتطوف به غنولا .. لا يبقى من
الرهبة غير ما يتقبض في الخلق وتدفعه داخلك..

موضع؛ يرحح ألوهه.. يث رعيشة في زجاج الظهر وترى في يدك
لمسة جاهلة بها تعرف .. جهلت بما كانت تعرف .. أو تقطن.

✽ شاعر من المملكة العربية السعودية.

لغة نالشة

صالحة غابش *



يصبحان «أحبك»
أية هجرة بيضاء أنت
بدأت بها قافلتني
نسجتني امرأة تكسر الكؤوس
القديمة
وتغض المائدة المسكوبة
في مخيلة المكان
تنسق المطر المغسول بطينه
في أوعية
يطفو فوقها بدء القصيدة.

ويمشي في قلقي
أنا النائمة هناك في شجرة
وحيدة
استبقتني في ضواها البعيدة
لتسرحني في صهيلك
الأخضر..
أي خوف أنت
وأي أمان
يلتقيان في ردائي
الأسود
فيصبحان لغة نالشة
تفر من حنجرتها طيور
يرتبهها المساء على كتفيه

أي بحر أنت
يرتد الى الزرقة من مبهمه
ويرتحل الى كائناته الغامضة
يشكلها كبرياء
تطفو منازل على موجة
غادرت صوتك
وبللت قصيدتك يسفرها المدهش
الى صحراء فقدتها السراب
وفقدت حلم الماء.
أي سهيل أنت
يجفلني في حقول الليل

* شاعرة من الامارات العربية المتحدة.
الروحة للفنانة أميرة العامري - سلطنة عمان.

دم الوثن

ندب الروح أراجيح للموت

عبدالله الكلباني *

هذا اليباب
أنا النذر
والأضحيات
أنا عشيقاتكم
في الشرفات
أنا عاركم الخفي
إني متطير بي
إني وجل
أعرفون الخطيئة
إذن
لدي من القناعات
ما يسمح بالقول
إن القناعات
خطيئة كبرى
أنا الأفاك
عابد النار والتراب
عابد «العجب»
في دخيلتي
ما يشبه الحشر
وضمة القبر
في سريري
ما لو أطلعتم
لصار «....»
وصارت
السما مأكرة
ولدفنتم
المني الذي تزرعونه
في أحشاء خليلاتكم
كل ليلة خاسرة
وأنا الخاسر
الوحيد.....
في تف
تف لما في أصلابكم
وما جرم

الضرائب والحاخامات
سائقو العربات
البنايا والتركات
الصبيبة
حاسرو الرأس
والحاويات
سدنة
المقاهي والحنانات
ملوك
الطوائف والنهائيات
العطور والثورات
القبيح
المجنن... الدعارات
قتلة
وزناة مروا من هنا
جنود ورهبان
لواطون وأدعياء
بررة وأثرياء
جيف وتنانات
متسكعون
وأزرياء
قوافل بدو
«مائلات عميلات»
غرف حريم
وحجرات
صافات صافات
.....
.....
كلهم.....
كلهم.....
مروا

إلى جذعي... بهاء أقل... هباء
أكثر

يبتصب الليل على الطريق
السرمدى
ويتسلق المسالك بنجومه
إنك لا تستطيع أن تعبر السياج
دون أن تدوس على الكون...
«بوريس باسترناك»

كبير هذا الهزال
راعف أيتها السواوات
فلا عهد كما نيزك
كما نبال ضلت قطيعها
ولا تخطف
الأرواح والأرغفة
النوءات والأويثة
ولأقل شيئا
عن هاته البلاهات
عن هاته السخافات
بله أنا
نزق كما الخيال
والأوحال
عجين من الخوف
والتضحيات
مضغة
مضغة هاته الحضارات
إني متطير بي
إني وجل

عبر هذا البهاء
عبر هذا الهباء
مر
الصابئة والمحدون
مخصلو

* شاعر من سلطنة عمان.

ما في ترائكم
إن شاهدوا
هاته النار والمقدسات
عابوا
هاته النكايات
«أكان لأبد من
كل هاته النذالات»
كي ترضع الأرض
السموات
وتريق قرايبها
معمنة
في الخرافات
يا للتفاهات
يا للتفاهات

لدي رغبة
في أن أنفيا
لكن أين؟
وكل الأرض قبيء!
أسوق
هذا الخزي كما الطريدة
أسوق
عاري الرابض
في انشداهتي
أسوقي
دون أن أميز
بين سبابتي وسبابتي
مهلك ضمن الجسد
الجسد قال/ زوربا/
كالخمار
إن لم تطلعهم فات
خائن هو الجسد
والروح تيه
يا للأسى...!
إني متطير بي
إني وجل

لو ينمحي
المشهد الهزاز
لو يلغون
استطالة أنفي
أنفي
المستطير المطارد

أنفي العاجز
عن درء فضيحتي
لو أن الوجد...
علي مرعى حجر...
لو أن الوجد....
إني متطير بي
إني وجل

في دمي
من الممجة
ما يكفي
لتهيج قبيلة بأكلها
نف

في قبيلة تمبجها
رائحة دم دسر
وفي
من مشاع البدايتة
عنجهية الوحشية
مقدرة

إشعال النار بالصوان
والإيقاع بالدوان
ومضاجعة
الرمل والرمال
ولي
من دعر الرعاة
والخطابون

ما يطفئ كل المواقد
والإيقونات
وفي أصابعي
من رعشة الجبن
أرتال

وفي معدتي
من الهراء ما يكفي
لتلطيف
كل الأماكن النظيفة
وعندي

من الوثنية ما ساعدني
على معرفة الرب
قبل أبي
قبل قبيلتي
الطاعة في الحرث
الطاعة في النسل
الطاعة في الطعن

وفي رأسي
من الوجيب
ما ينبت الورم والعصاب
أنا الزاحف حولي
طواير من الجند
تذمها لمة
الريغيف أنا

طواير تنحني للخنادق
وتكثري البنادق
وتخون زوجاتها في المساء
إني مشتبه بي
بيد أن

هذا المجد/ الغين/
يخطيء قلبي كثيرا
قلبي جرثومة تتأكلني
كلحمة نية
غارقة في قن خمر
انني مزهو بفداحتي
إني متطير بي
إني وجل

«وحدي الشاهد
على مجدي البائس»
بؤسي الماجد
وحدي الشاهد
إذاذاك

وحشاشتي
سادرة باليتم
وحشني
نائمة بالجواري
رأيت الأرجوحة

أقول لكم
رأيت الأرجوحة
رأيتها
بكامل خلاعتها
بكامل سطوتها
فبدت غيرها

حيوات الآخرين
مشعة مدهشة
منها
فينا دمي الوثني
ضارع في السر
ضالع في الموت

إنهم يرفعوني
يقذفون الروح في
كمراهق يقذف
نطفة / ذرارية
على مومس
أني متطير بي
أني وجل

فيما مضى
(إن لم تحني الذاكرة)
أذ كنت صغيراً
(أحقاً كنت ذاك)

دون فزاعات
دون جريرة أو وجد
دون إنم
دون أوسمة أو بريق
دون أسنان ولا نساء
دون حروب خاسرة
وما حاجتي للحرب
والأرض ملء يدي
أي خسف

سامني
إني متطير بي
إن وجل
سأعلم الصبية الواد
(طفلات المدارس) السي
سأعلمهم الخوف

ورمي المقالع
ستطلق النباح
ستصطاد الفرائش
والعاهرات
سنأخذ كل ليلة
(مدينة غصبا)
سنستحي الحرائر
والقلائد

سنصعد براميل الروح
واندلاعات النيد
إلى آخر .. آخر
حدود الغي
وتحوم الغياب
سنرقص
عشش الصفيح
زنجيا

تليسته نار المجوس
سنسرق
خوذ الألقاء
كي تبقى الحرائق
وصبا
لهذا الزيف
أنا الواجد
كابتهايل طويل
مدعن
لنداء الجوريات
إني ابتهل

«السلام أيها العلو»
أستمعني
أشعل أولك وأخرك
أشعل مآذنك
بارك هذا الشتات
هاته التفاهات
رعب أنا
وكل الممرات
مرأة قاصمة

وكل الانحناءات خاطفة
خاضة للروح
كطفلة هاجمها
العشي على حين غرة
فأين أذهب بي؟
أغادر بي

هاته الصفائح
التي تغرر بها الشاهدة؟
هاته الصحائف
التي تغص بها الذاكرة؟
كيف بي
أواري سواني؟
يا «هابيل»

خذني ذريعة
إني متطير بي
إني وجل

مفزع هو الصحو
هل نمت قبل
سأقتطر
كما الحلو
على الطرقات

كما البعرات
موقنا أنه
لن يلتفت إلي
حتى الذباب
هراء أنت
أيتها الرثان
لا ماء لنستشفه
لا أيل لتتعبه
عبر المفاازات
لا حالة تطارح
هذا العود كبريته
هذا الطود ذراه
إني متطير بي

إني وجل
«السلام أيها العلو»
أنت خزيتنا
أنت ذخيرتنا
أنت وحدنا
وحدنا
نحن الضعفاء
فلا تنفد

كي لا نحن
يا نافخا في الروح
كل هذا الجبن
اصطفيني لقيطا
عل امرأة

ترضعني
حليب السباع
اصطفيني
كما تصطفي
ذوابة القوم
ذوابة الشعر

كما تصطفيني
اصطفيني
في نف
في الحضارات
«.....»

إني متيقظ بي
إني ابتهل

مسقط اوآخر ١٩٩٦م



في تأويل الأحزان

أشرف أبو اليزيد *

- رغم حذائة طرقات الزمن عليه -
هذا الوجه المكدود؟

خيز
ما أفجع تلك الأيام
تداول أحزان الدنيا بين جوانحنا،
ومهما بللنا
شاي النوستالجيا
في خبز الغربة،
يزداد ييوسا.

حب
لما زرت مدرستي القديمة
ودخلت صالة الدرس القديمة
كان الولد الجالس فوق مقعدي القديم
لا يشبهني
- أبدا -
إلا أنني أحببته.

أشجسار
أشجار الكانون الأول
كمغنية صلعاء تشدو
لحن الغربة
والأوراق
الريح الغضبي تشرها!

* * *

أم لحية ذاك الربيع الخالي
نحفر بين جدائلها في صمت
قبرا.

شجر؟
أم ورق مصقول
تذبحنا كل صباح
حدة كل حوافه.

بشر؟
أم أقدام تتسلل هربا
من أجساد تحشى
وقم خطاها
وأنا؟

أم شخص آخر
يسكنني
حتى مطلع فجر القرن القادم.

بنها
كالخيمة في نهد الدلتا
نامت بنها
تسكب في أحلامي عسلا
أشهى

أتراني حين أعود إليها
أذكر كل الطرقات
أتراها تذكر

سهرة كل ليلة
تبادل كل مساء أطراف
هزائمتنا

نتجرد منها
مثل فتاة المسرح
جزءا جزءا
نتفرق في صمت كي نستكمل
أحلام الأمس.

شرفة
للشرفة أن تبدو
أبعد أعلى، أقصى
فأنا لن أصعد
حتى تأتي!

رفاق الأمس
أتسلق سور الأمس
لأبحث عن رحلوا
لا يبقى فوق زجاج الماضي
إلا أطياف وجوه
والأشجار مسلات عارية
طبيعة صامتة .. جدا
جبل؟

* شاعر من مصر.
اللوحة للفنانة وفاء النجار - سلطنة عمان.



ماذا خلف هذا القلب الصدى؟

البشير التهامي *

١ - مملكة الوحدة:

تيارات باردة تنفذ الى غرفتي
عبر نافذة مهترئة
فتوقظ هذه الدمية البشرية
من ثباتها

ريشة صدئة .. ترهق الورق
بخريشاتها الكهنوتية

وصدر يحترق

٢ - تضاريس:

يمتد صدري مرآة

تموج فيها كائنات من إقليم
الطيب:

إحداها تتحرر على شفة اللذة
والبقية تمرح حيث يسكن
المخاض.

* شاعر من المغرب.

اللوحه للفنان محمود عبدالعاطي - مصر

٣ - قرب مزبله الحي:

هذا الشارع الأرعن

كثيرا ما كنسته بملاهي

ولعنات أُمي تلاحقني

كتابح كلاب المحطة الطرقية

كثيرا ما تقبأتني ... أزقتة اللولبية.

وهأنذا أتحرر،

قرب مزبلته / مرتع الطفولة

٤ - صراحة:

قلت لنفسي يوما

وقد كنت ممهورا بزيد البوح

المحنوق.

أنوق لقطيع يد الصدى

طلما سرق.. من الوادي صرخاته،

٥ - ومضة هاربة:

تعبّر الثواني في الظلمة،

ملثمة.

ثم الدقائق تتلوها

فالساعات على الحداث

تنحو الى دروب بحجم العام.

تسقط أسناني

الواحدة تلو الأخرى،

فاستيقظ ذاهلا

كأن ساططني الثلوج

أو بالث عليّ قطة رعناء.

لشد ما كانت دهشتي

المدينة أتى عليها إحصار

جارف،

لحظة واحدة فقط

لم تشربها الشقوق تلك كانت

لحظة «شعر»



قصيدتان

رشاعمران *

١ - مدى من طقيع

مرتحلا
كالمدى المهاجر ترتدي حزنك
متأبطاً زمن التفجع... تمضي
ها أنت ...
سيف من الألم يتخضر الشعر
واقفاً بين ييارق الموت ورايات الألفة
ليديك ..
لغة اشتعال الحبر... والخوف...!
ولك اقتراف القلق....
وحيدا
تلقي عصاك عشقا ونزفا ...
تشهد القفار
وحيدا
لك تعطى الساء مفاتيحها
تلبسك النجوم قصصاها
يحملك المطر
وحيدا
تشهر رمحك وتمضي لتختصر الصفاء
.....

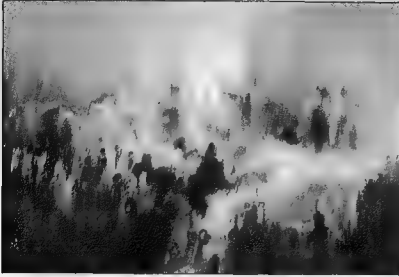
مرتحلا.. كالأفق المسافر
تحمل تعب رؤياك
منحتك الرؤيا قهرها
وأشهدت عليك الوجد

* شاعرة من سوريا.
الوجه للفنان عز الدين نجيب - مصر.

٢ - وحيدة

ماذا رأيت...؟
أبها المسكون بالحب
كانت الأرض تنبت الوحل
والوحل ينبت الشوك
كان سديم...
وكنت ترى
لمى رأيت...؟
أبها الملتف بالشقاء
حاصرك الرماد
وأمرت الغيوم زيفها حولك
وكنت ترى...
لمى رأيت...؟
أبها المضمخ بالخضرة
خانتك الحقول
وغادرك الزيتون مبتعدا
وكنت ترى...
منحتك الرؤيا وزرها
وها وجهك الآن
افترشه الحنين
سرق الحزن نومك
وغفا حنان الساء عنك
ها قلبك الآن
يحاوله الشيع
تلاعبه القصيدة
لتبدأ من جديد
غوايتها... دلالاتك عليك

لأنكي.. على شجن السؤال ..
جئت
وردة الحزن في قلبي
وها صمتي...
صرخة في رماد الخوف يختزن
المطر
وحيدة أمضي
لي وجعي
وانكساري
ولي أن البس ثوب خطيتي
وحيدة.. أمضي كما جئت
أفترش السؤال غناء
وشينا من حنين
لي أن أفرد مائدة البكاء
أن أدعو الرياح
واصفرا جداول السكينة
ولي
أن أبتهل لبقايا الطفلة في
وحيدة.. أمضي كما جئت
لي قلب على الألم
ودم على كآبات الحداد
لي أن أدعوك لتأتي
راكبا صهوة الفناء
لتغرس بيرقك
في ساحات موتي



أشياء خائفة

جرجس شكري *

الأشياء تخاف مثلنا غاما ولا تسكر.

٤ -

نحن الذين كبرنا
حين عرفنا أن الرجل الميت في ملابس السهرة
لن يصحو
وتبعناه حتى القبر
يومها
أقسم الكاهن بالبيعة أن الميت محروم
ونفص رداءه في وجوهنا

زوجته صرخت
بصفت علينا

ونحن نهل:

يا سكرى المبالوا يا زنديق
مدفون في ملابس السهرة

٥ -

وفي مشهد عام
وسلنا العصافير الميتة فوق المخدات

جرينا وراء النوم في الشوارع
وحين شاهدنا الدولة تستحم بالكيلوت في المغسلة
سقطت عشيقتنا من فوق ظهورنا
فصرنا عراة

نصلي في كنيسة العذراء
يا أمنا ..

امتحننا النوم والبنات الحلوة
وحياة أم العواجز وابنتك المسيح.

١ -

شاهدوني أكل أصابعي في الميدان
وزوجتي تطرد المارة من فوق سريرنا
يومها قرر الجيران إنهاء المسألة
فاحتفظت هي بأظفاري تحت مخدتها
وقالت:
ادفنيه الى جوار الرب ذلك أفضل.

٢ -

وبعد...

صداع حنون وأحباء ميتون في القلب
ثمة غرباء يتسللون حاملين مصاييح ورغبات حادة
أزاح أحدهم جدران البيت
وارتفع الثاني عاليا بالسقف
وظل الثالث يأكل أعضاء
الى أن عاد أصحابه
بالنعش والأكفان وموسيقى الدفن

٣ -

أيضا

- وقعت الشمس في ثلاث كؤوس فارغة
- راحت الدولة تنتفض مثل أقدامنا
- رعشة خفيفة أصابت البيت
- السيد الذي قرر أن يعلم كلابه الفصالة الموسيقى
أفلت عليهم الإقناع
فحزنوا وتفرقوا عن محبته
إرحمينا يا مريم

* شاعر من...

اللوحة للفنان محمدا محمد .. المملكة العربية السعودية.

من يوميات شارل بودلير

ترجمة: هدى حسين *

الشعب مولود عابد للنار.

صواريخ نارية، حرائق، مشعل حرائق.

أنا افترسنا من ولد عابدا للنار، من ولد مجوسيا، يمكننا أن نخلق جدبنا في...

الموسيقى تقتحم السماء.

كان جان جاك يقول انه لا يدخل مقهى الا بشيء من الانفعال.
بالنسبة للطبيعة الخجولة، التحكم المسرحي يشبه الى حد ما محاكم جهنم.

ليس للحياة الا سحر حقيقي واحد: سحر اللعب. وماذا لو كان سيان بالنسبة لنا ان نكسب أو ان نخسر؟

اقتراحات، طلاقات - لا يكون للدول رجال عظام الا برغم انفعالها -
الكائنات، انهم يفعلون كل ما يوسمهم كي لا يكون لديهم رجال عظام، وهكذا يحتاج الرجل العظيم، لكسي يوجد نفسه، ان يمتلك قوة اشتياك اكبر من قوة المقاومة التي يمنحها ملايين الافراد.

عن النعاس، مغامرة كئيبة لكل المساءات، يمكننا ان نقول ان البشر ينامون يوميا بجرأة ستكون غير معقولة اذا ادركنا نشائج الجهل بالخطر.

توجد جلود سمكية لا يكون احتقارها انتقاما.
اصدقاء كثيرين، قفازات كثيرة، من احبوني كانوا اناسا محترمين، بل ويمكنني القول انهم يستحقون الاحتقار، ذلك ان كنت اتمسك بتملق الرجال الشرعاء.

جيراردان يتكلم لاتيني: PECUDESQUE LOCUTAE

كان ينتمي لدمجتماع، جاحد بارسال «روبير هودان» الى العرب لكي يحصيهم عن المعجزات.

هذه البواخر الجميلة الكبيرة، المتأرجحة (التي تتخايل) بصورة غير ملحوظة فوق مياه ساكنة، هذه البواخر المتينة، الضاعرة بالحنين كأنها متعطلة، الا سائلنا بلغة صامتة: متى نرحل الى السعادة؟
عدم اغفال الجانب الخرافي، السحري الروائي في الدراما.
الواسط، الاجواء التي يجب على قصة بكاملها ان تتشربها

توجد في هذا العمل كتابات حميمة متنوعة مما كتبه شارل بودلير، وقد جمعت هنا للمرة الاولى، لو استثنينا الاعمال الكاملة M.Y.G. «الدونتيك» في مكتبة «لا بليباد». يحتوي الكتاب التالي على (١) - يوميا بمعنى الكلمة. وهي المكتوبة تحت عنوان «طلاقات» (كتبت منذ عام ١٨٥١)، و«لوبي عاريا» (١٨٦٢ - ١٨٦٤)، اللذين نشرهما اوجين كريبب عام ١٨٨٧ وقد طبعت منهما منذ ذلك الحين العديد من الطبعات.

(٢) - الملاحظات التي دوت حول اعوام بروكسيل (١٨٥٤ - ١٨٦٦)، التي تعتبر كلمة طبيعية ليومياته، والتي لم تنشر الا عام ١٩٢٧ من دار «لاجريناد»، على يد ا. جورج جبارون، مع هوامش لـ «فيلي جوتييه».

(٣) - ملاحظات متنوعة، صمب تاريخها والتي تحتوي على ملخص سيرة ذاتية نشرها ا. دي لا فيزيير و.ج. دوكو عام ١٨٦٨، والمقاطع التي نشرها «تادار» عام ١٩١١، «صفحات من الفكرة» التي نشرها فيلي جوتييه في نفس العام، النص المقدم هنا هو ما نشرته طبعة M.Y.G. الممتازة.

ر.س

بيونوس اير، يونيو ١٩٤٤

طلاقات، اقتراحات... - يحقق رجل الادب ثروة ويعطي حس الرياضة الذهنية.

رسم الارابيسك هو اكثر الرسم مثالية.

نحن نحب النساء بقدر ما هن غريبات عنا. حب النساء الذكيات هو متعة اللوطي، هكذا تستعيد المتعة الحيوانية اللواطية.

روح الدعابة يمكنها ان تتناقض مع المحبة، لكن ذلك امر نادر. الحماسة تجاه اي شيء بخلاف المجرذات، علامة على الضعف والمرض.

الخناقة اكثر عريا، اقل احتشاما من السمعة.

سعاء ماساوية - صفة ذات طبيعة مجردة ملحقة بكائن مادي.
الانسان يشرب الضوء مع الجو، هكذا يكون الشعب على حق في قوله ان هراء الليل غير صحي للعلم.

* شاعرة ومترجمة من مصر.

ألا توجد حماقات في الرياضيات ومجانين يعتقدون ان حاصل جمع اثنين واثنين يساوي ثلاثة؟ بصيغة أخرى ، هل يمكن للهوسة، ان لم تكن هذه الكلمات لا تتناسق (ان تتزاوج فيما بينها معا)، ان تنشر في الاشياء منطقا خالصا؟ اذا حدث انه، عندما يعتاد مرء على الكسل، الحلم اللامبالاة ، لدرجة ان يؤجل الاشياء الهامة الى الغد ويلا توقفه ثم يوقظه آخر ذات صباح بان يضربه ضربات قوية ، يضربه بلا رحمة حتى اذا كان لا يستطيع العمل من اجل الاستمتاع ، يعمل هذا الاول بسبب الخوف، وهذا الآخر ، الذي يضربه ، ليس صديقه بحق ، وصاحب جميل عليه؟ من جهة أخرى ، يمكننا ان نوافق على ان المتعة سنأتي فيما بعد ، متلما يقال بالضبط: الحب يأتي بعد الزواج.

عن الانتحار وعن جنون الانتحار مع اعتبار علاقتهما بالاحصاء بالطلب والفلسفة.

بريير دو بواسمونت

ابحث عن الفقرة: «العيش مع كائن لا يحمل لكم الالففور...»
بورتريه «سبرين» لـسنيك، بورتريه «سنايجير» لـسان
جون كريسوستوم، الاسيديا ، مرض الرهبان، الـTAEATUM
..VITAE

ملفات - ترجمة وشرح «الهوى» يعيد كل شيء اليه.
الاستمتاع الروحي والجسدي الذي يسببه الرعد ، الكهرباء
والصاعقة ، يسم ذكريات عاطفية، حالكه ، ذكريات السنوات
القديمة.

ملفات - وجدت تعريف ما هو «جميل» ، «والجميل» الذي
يخسني.

انه شيء مضطرب وهزّين شيء ضائم الى حد ما ، يترك الامر
للصدفة. سوف اطبق ، اذا اردنا ، افكاري على شيء محسوس مثلا،
على الشيء الأكثر اشارة للاهتمام في المجتمع، على وجه امرأة ، رأس
مغو وجميل ، رأس امرأة ، اقصده ، انه رأس يجعلنا نطمح في ذات الوقت
- لكن بصورة مضطربة بالذلة والحنن ، رأس تحمل فكرة شجن
متراخ ، بل ومرهق، - او على التقيض ، أي بالنشاط ، برغبة في الحياة،
مجتعة مع مرارة منعكسة ، كأنها تأتي من قمع او ياس ، الغموض
والندم هما ايضا من صفات «الجمال».

لا يحتاج رأس رجل ان يحتوي ، في نظر رجل بالاطبع ، -
باستثناء نظر النساء - ، هذه الفكرة عن اللذة، التي تجعل في
وجه المرأة إثارة جذابة بقدر جانبية الوجهه التي تبدو عموما
أكثر شجنا. لكن هذه الفكرة تحمل ايضا شيئا مضطربا
وحزينا. - لاحتياجات روحية - طموحات مكبوتة بصورة
مظلمة- فكرة عن القدرة الغاضبة وبلا جدوى احيانا - بعض
الافكار عن ذات حساسية منتقمة (الآن النموذج المثالي للفتنور
لا يمكن اغفاله في هذا الموضوع)، في بعض الأحيان ايضا - وهو

واحد من صفات الجمال الأكثر اثارة لاهتمام - الغموض،
وأخيرا (لكي تكون عندي الشجاعة لأعترف الى أي مدى اراني
جديدا في علم الجمال)، التعاسة، لا ازعج ان السعادة لا يمكنها
ان تنضم الى «الجمال» ، لكنني اقول ان «السعادة تعتبر واحدة
من زيناتها الاشد ، فجاجة ، غير ان «الشجن» يمكننا ان نقول
انه الصورة المصاحبة ، لدرجة انني لا اتقبل ابدا (هل مخي مرأة
مسحورة؟) نموذج من «الجمال» لا ينفصلي على «تعاسة»
مستند (ان سيقول البعض مهوس ب) تلك الافكار ، يمكننا ان
نتقبل انه قد يكون من الصعب علي الاستنتاج من ذلك ان
النموذج الامثل «للجمال» المذكوري هو «الشيطان» - على طريقة
«ميلتون».

التضحية والتعنيات ، هما الصيقتان الاسمي ورمزا التبادل.
ميزتان اديبتان اساسيتان : خارق الطبيعية والمفارقة ، لحة بصير
فردية ، ملمع فيه تتماكس الاشياء امام الكاتب ، ثم انعطاف ذهني
شيطاني ، الخارق الطبيعي يستوعب اللون العام والخبرة ، أي
الكثافة ، «الصوتيات الشفافية» ، التذبذب، العمق والدوري في المكان
والزمان.

توجد لحظات في الوجود يكون فيها الزمن الامتداد أكثر عمقا من
الشعور بالوجود المتزايد بانتساع. من السحر المستخدم في
استحضار موتى عظماء ، الى استرداد وتحسين الصحة.
الالهام يأتي دائما عندما يريد المرء ، لكنه لا يرحل دائما عندما
يريد المرء.

عن اللغة والكتابة كعملية سحرية ، شعوبة مستحضرة.

عن الهواء في المرأة.

الهواءات اللقائنة التي تصنع الجمال هي :

هواء سقيم،

هواء ملول،

هواء متبخر،

هواء وقع،

هواء بارد،

هواء النظر في الداخل،

هواء الهيمنة،

هواء الارادة،

الهواء الشرير،

الهواء السقيم،

الهواء القط ، الطفولة اللامبالاة، والشر متمرجة.

في بعض الحالات التي تكاد تكون خارقة لطبيعة الروح ، يعبر
عمق الحياة عن نفسه جملة واحدة في المشهد، الذي نراه امام عيوننا
مهما كان غاريا يتحول الى «رمز» له.

لأنني كنت أعبر «البولفار» وأقوم بشيء من الاندفاع في نقادي
السبارات ، انفصلت عني هالتي وسقطت وحل الرصيف. لحسن
الحظ كان لدي الوقت الكافي لانتقاطها، لكن الفكرة التعتت ان ذلك
قال سببي، - قد انزلت ذهني بعد لحظة واحدة، ومنذ ذلك الحين لم

نرد الفكرة ان تتركني ابدا، ولم تترك لي أية راحة طوال النهار.
عن مقبس من الذات في الحب، من وجهة نظر العاقبة، الصحة،
الزينة، النبل الروحي واللباقة.

طلقات . اقتراحات - ماذا لا يحب الديمقراطيون القطع، من
السهل ان نخمن، القط جميل، يذكر بالفكر المرتبطة بالرفاهية،
المنطق، اللذة، الخ...

طلقات . اقتراحات - ان تعدد بنفسك ليشطان. ماذا يكون هذا؟
ما الذي يمكنه ان يكون أكثر عبثا من التقدم، بما ان الانسان،
مثله اثبتته الاحداث اليومية، دائما يشبه ويتساوى مع الانسان، اي
دائما في الحالة الوحشية؛ ماذا تكون مخاطر الغابات والبراري بجانب
المصدمات والصراعات اليومية للتحضر؟ الرجل يعانق غرته في
الشارع او يوخز فريسته في الغابات المجهولة، اليس هو نفسه
الانسان الاولي، اي الحيوان المفترس الامثل؟

- يقال ان عندي ثلاثين عاما، لكن اذا عشت ثلاث دقائق في واحدة
من... ان يكون عندي ثمانون سنة..

العمل، اليس هو الملح الذي يحافظ على ارواح المياوات؟
بداية رواية موزسورج في اي مكان، ولكي تكون هناك رغبة
في الانتهاء منه، بيتنا بجمل شديدة الجمال.

طلقات ، - أظن ان الفئنة اللامتناهية والغامضة التي تقع في
المشاهدة المتاملة لباخرة، وبالأخص لباخرة في حالة حركة، تستدعي
الحالة الاولى على الانتظام والسميرية اللذين يعتبران واحدا من
الاحتياجات الاساسية للذهن البشري بنفس درجة التقيد والتناغم:
و في الحالة الثانية، يرجع ذلك الى التضاضع المتطرد، تناسل كل
الخصائص والصور الخيالية التي تحدثها العناصر الواقعية للعادة في
الفضاء المكاني.

الفكرة الشعرية، التي تتصاعد في سطور من عملية الحركة، هي
فرضية كائن واسع، شاسع، معقد، لكنه متناغم، لحيوان مفعم
بالعبقرية، يعاني ويبتذل كل التهنيدات وكل الطموحات البشرية.
يا شعوبا متحضرة، يا من تحدثون دائما ببلاهة عن الوحشي
وعن البربر، سرعان ما - كما يقال عن اوريفيل - ان تساووا حتى بما
يكفي لكي تكونوا مشركين.

الرواقية، دين ليس له الا قربان واحد: الانتحار.
تقبل قبو للدفن للدعابة الغنائية او السحرية، بالانتومايم،
وترجمة ذلك في رواية جادة، اغراق الكلي في جو غير عادي، وحلمي، في
جو الايام الكبرى، ولكن شيئا مبهما، ومملتا في العشق، - مناطق
من الشعر الخالص.

أخذ بيكي منفعا، عند التواصل مع هذه الملذات التي تشبه
الذكريات، وقد خففها فكر الماضي سييء الماء، بكثير من الاخطاء
من الشخصيات، وأشياء تخفيف بالتيادل، وسالت دموعه
الحارة، في الظلمات، على الكفف العربي لعزيمته التي ما تزال
عشيقة جذابة. ارتعدت، وشعرت بنفسها، هي الاخرى، وقد

تأثرت. كانت الظلمات تؤكد فناءها وغندرتها كمرأة باردة.
هذان المخلوقان خائرا القوى، بل وما زالا يمانيان من بقايا
ذبلهما تحاضنا بتقائية، خالطين، وسط امطار دموعهما
وقبلاتهما، احزان الماضي بأمال المستقبل غير الأكيدة، من الممكن
ان نحسد ان لم تكن لذهما ابدا رقيقة الى هذه الدرجة بالنسبة
لهما، الا في ليل الشجن هذا، وليل الندم.

عبر سواد الليل، نظر خلفه الى السنين الخوالي، ثم ألقي بنفسه
بين نراعي صديقه المخطئة، لكي يجد فيهما العفو الذي يليق به.
غالبا ما يفكر بروفينوس، يصنع نسرا متخيلا
على صدره لا يوحزه إلا كيات العدم. ثم، هلوسات متعقدة،
متنوعة لكنه تتبع خطوا متناميا يصفه الطبيب، فيظن انه بسبب
الهمة الآتية من العناية الالهية حلت سانت هيلينا محل جبريس.
ذلك الرجل قليل الرثاء والاثيرة لدرجة تمكنه من ان يخيف
موتى العقود نفسه.

هوجو، كهنوت، جيبته منحنا دائما، - شديد الانحناء لدرجة انه
لا يرى شيئا، ما عدا سرته.

.. ما الذي ليس كهنوتا هذه الايام؟ الشباب ايضا كهنوت، - لمن
يتحدثون عن الشباب.
الانسان، اي كل فرد، يعتبر شديد الفساد بشكل طبيعي لدرجة
انه يعاني اقل من الانحطاط الكوني من معاناته من استقرار تراثية
معقولة.

سوف ينتهي العالم . السبب الوحيد الذي قد يمكنه ان يدوم
لأجله هو انه موجود، ما اضعف هذا السبب بالمقارنة بكل
الاسباب التي تزعم العكس، وخصوصا هذا السبب: ما الذي
سيقوم به الكون من الآن فصاعدا تحت سماؤه؟ - تفافراض
استمراره في الوجود على المستوى المادي، هل سيكون هناك
وجود جدير بتلك التسمية وبهذا الدقاموسء التاريخي؟ لا
ادعي ان العالم سينحصر في مستعمرين وفوضى هزلية
لجمهورية جنوب أمريكا، قد نعود نحن انفسنا الى الحالة
الوحشية، ونذهب الى انقاض حضارتنا المعشوشبة، بحثا عن
طعامنا، بمسدس في اليد. كلا! لان هذه المغامرات تفرض طاقة
حيوية مازالت، مدنى للعصور.

سكري في ١٨٤٨.

من أي طبيعة يكون هذا السكر؟ نزوع نحو الانتقام، متعة
طبيعية في الافناء، سكر ادبي، ذكرى قراءات.

١٥ مايو. مازال هناك النزوع الى التدمير. نزوع شرعي، اذا كان
كل ما هو طبيعي شرعيا.

أهوال يونيو، جنون الشعب وجنون البرجوازية، حسب طبيعى
للجريمة.

وعبي لاقتلاب الحكم، كم من مرة نظفت رقبات البندقيّة،
بونابرت أخرا باللخزي!

ومع ذلك تمت احالة كل شيء الى سلام. ليس من حق الرئيس ان
يبتهل؟

ما يكونه الاميراطور نابليون الثالث. ما يساويه. ايجاد تفسير لطبيعته ، وريانيته.

شعور بالوحدة ، منذ مولدي. برغم الاسرة ، ووسط الزملاء، على وجه الخصوص، - شعور القدره ان يكون وحيدا الى الابد. مع ذلك، نزع شديد الحيوية الى الحياة والمتعة.

كل حياتنا تقريبا مستخدمة لصالح استطلاعات غبية. وعلى النقيض، توجد اشياء كان ينبغي لها ان تثير حسب استطلاع المرء الى اعلى درجة، والتي عندما يقيمونها بحسب مسار حياتهم العادية ، لا تثير فيهم اي فضول.

اين يوجد الاموات من اصدقائنا؟

لماذا نحن هنا؟

هل نحن آتون من مكان ما؟

ما هي الحرية؟

هل يمكنها ان تتفق مع القانون الالهي؟

هل عدد الارواح محدود ام لا محدود؟

وعدد الاراضي المسكونة؟

الخ .. الخ.

أراني حول المسرح . ما وجدته دائما إجمالا في المسرح ، في طفولتي، وألآن أيضا، هو البريق ، - مادة جميلة مضيئة ، كريستالية ، معقدة ، دائرية وسميترية.

مع ذلك فانا لا انكر مطلقا قيمة الادب المسرحي، فقط، كنت اود لو يجعلوا الممثلين يعطون زلاجات عالية جدا ، يرتدون اقنعة معبرة اكثر من الوجه البشري، ويتحدثون من خلال مكبرات صوت؛ في النهاية ان يلعب الرجال ادوار النساء.

على كل حال ، بدا لي البريق دائما كيهل اساسي ، يرى عبر الطرف الصغير او الكبير.

يجب ان نعمل ، ان لم يكن بسبب النزوع الى العمل فليكن بسبب اليأس، بما انه ، تم التاكيد من ذلك، العمل يصغر اقل من التسليية.

حول جورج ساند. - المرأة هي القاضي، الاخلاقية. كانت دائما اخلاقية. فقط كانت في الماضي ما يحيد عن الاخلاق.

بالتالي فهي لم تكن فنانة ابدا. انها تمتلك الاسلوب المنساب الشهير، العزيز لدى البرجوازية.

انها حققاء، ثقيلة، ثرثارة، لها في الافكار المعنوية نفس الاحكام المعينة ونفس رقة المشاعر كالحارسات والبنات المحجبات.

ما نقوله عن امها. ما نقوله عن الشعر. حبيها للجمال.

ان يكون بعض الرجال قد استطاعوا ان ينالوا حب هذه المخبولة

فذلك هو الدليل على انحطاط رجال هذا القرن.

الشيطان وجورج ساند. - لا يجب ان نعتقد ان الشيطان لا يمس غير الرجال العياقة، انه يحتقر الحمقى بلاشك ، لكنه لا يحتقر منافساتهم، بل على العكس، انه يعقد آماله العظيمة على هؤلاء.

انظروا الى جورج ساند. هي بالتأكيد، واكثر من اي شيء آخر، حققاء كبيرة، لكنها مأخوذة، الشيطان هو الذي اقنعاها لان تطمن لقلبه الطيب ونواياه الطيبة ، لكي تقنع كل الحمقى الآخرين بان يطمئنا لقلبيها ونتيها الطيبين.

لا يمكنني ان افكر في هذه المخلوقة الغبية بدون شيء من رعدة الفرع. لو قابلتها ، لن يمكنني ان امتنع نفسي من ان القي على راسها بجرعة الماء المقدس.

جورج ساند هي واحدة من هؤلاء المعانز السانجات اللائي لا يرغبن ابدا في ترك خشبة المسرح. - قرات مؤخرا مقدمة ما (مقدمة الانسة لا كاتيتيني) حيث تزعم ان المسيحي الحق هو الذي لا يؤمن بالجهنم ، لديها اسباب لكي ترغب في الغاء الجحيم.

اشعر بالاضيق في فرنسا ، خصوصا لان العالم فيها يشبه فولتير.

نسي اميرسون فولتير في «مثقو الانسانية». كان يمكنه ان يؤلف فصلا لطيفا بعنوان: فولتير، او المعادي للضاعر ، ملك المستعمرين، امير السطحين ، المعادي للفنان، عراف البوابين، الاب جيجولي لمحوري القرن.

عن الحب. عن عرافة الفرنسيين لستعارات العسكرية ، كل استعارة هنا تحمل شاربيا.

ادب عسكري. البقاء على الخفرة. رفع العلم.

الحفاظ على العلم مرفوعا وحازما. الالتقاء بالنفس في العراء.

واحد من المحاربين القدامى - كل هذه الجمل المجيدة يمكن تطبيقها عموما على مدعين حمقى وكسالى حانات.

استعارة فرنسية. جندي الصحافة القضاية (برتان) الصحافة العسكرية.

النزوع الى المتعة يلصقنا بالحاضر. صيانة سلامنا يلقنا نحو المستقبل.

الذي يتعلق بالمتعة ، اي بالحاضر، يعطيني انطباع رجل يجري على منحدر بينما يرغب في ان يتعلق بالاشجار، يخطها ويحملها معه في سقطة.

قيل كل شيء، أن تكون رجلا عظيما ومقدسا بالنسبة لنفسك.

ها هو الشيء الوحيد المهم، أن تكون رجلا عظيما وطاهرا لاجل نفسك.

موسيقى.

عن العبودية.

عن نساء العالم.

عن الفتيات.

عن القضاة.

عن المقدسات.

رجل الادب هو عدو العالم.

عن البروقراطيين.

في الحب، مثلما في كل العلميات البشرية تقريبا، يكون التوافق الجسدي هو نتيجة سوء تفاهم، هذا سوء التفاهم، يدعى المتعة، الرجل يصرخ: أوه يامالكي! المرأة تكاسكي: أمي! أمي! وهذا ان المحمان يكونان مقتنعين انهما يفكران بتناغم - الجائش الذي لا يتم تجاوزه، الذي يصنع عدم قابلية التتابع، يبقى غير متجاوز.

لماذا يكون مشهد البحر جميلا بلا حدود ولماذا؟

لان البحر يمنحنا في الوقت نفسه فكرة الاتساع والحركة. سعة أو سبعة أماكن تمثل لئلا نسان شعاعا لا منتهيا. هال لا منتهى مصغر. لا يهم ما دام يكفي لكي يوحي بفكرة اللانتهى الكامل؛ اثنا عشر أو أربعة عشر مكانا من السوائل في حركة تكفي لكي تعطي أسما فكرة عن الجمال الذي منحه الانسان في مسكنه المؤقت.

نظرية التحضر الحقيقي ليست في الجاز ولا البخار ولا في الموائد المتحركة، انها في التقليل من آثار الخطيئة الاولى.

يمكن لشعوب بدوية، لرعاة، لصيادين لزارعين، وحتى لأكلي لحوم البشر، جميعا أن يكونوا أفضل من حيث الطاقة، بالكرامة الشخصية، من نونغا كدغرب.

قد يكون هؤلاء قد دمروا

ديمقراطية وشيوعية.

من خلال وقت الفراغ كبرت، جزئيا.

بضارة شديدة علي؛ لان وقت الفراغ، بلا ثروة، يزيد من الدين، من الازلال الناتج عن الدين. لكنه أفاضني كثيرا، فيما يتعلق بالحساسية، بالتأمل وموهبة الغندرة والولع بالفنون.

رجال الادب الآخرون في غالبيتهم، دارسون حقرون شديدي الجهل.

عندما كنت طفلا، كنت أود أن أكون بابا، لكن بابا عسكري، ولحينئذ أخرى معتلا كوميديا. انها المتع التي قد استخلصها من هاتين الهلوسيتين.

عندما كنت طفلا صغيرا، شعرت في قلبي بشعورين متناقضين: الخوف من الحياة والنشوة بالحياة. هذا هو بالضبط ما يفعله شخص كسول عصبي.

صحة. سلوك. أخلاق. - في كل لحظة يسحقنا التفكير في الزمن، والشعور بالزمن. ولا يوجد غير طريقتين للهروب من هذا الكابوس، لنسيانه: للمتعة والعمل، المتعة تستهلكنا. العمل يقوي من باسنا، فلنختار

كلما استخدمنا واحدا من هذين الطريقتين أكثر الهلما الآخر النفور.

لا يمكننا أن ننسى الزمن إلا بأن نستخدمه.

كل شيء لا يحدث الا شيئا فشيئا.

دو ماستر وإدجار بو علماني التفكير.

هناك أعمال طويلة لا نجو أن نبدأها. انها تصبح كابوسا.

لا يملك تذوق الصورة الا الفناثون والاطفال. بالنسبة لهؤلاء التمييزين، فإن صورة ما تعبر عن شيء آخر، حلم يستعيدونه، رحلة معجزة، لحظة سلام. هذا الميل، من جهة أخرى، ليس فيه ما يشترك مع ميل بعض الهاويين الذين لا يختارون الا اللوحات الجميلة. الميل التجميعي يفسده العدد، أو مؤشرات أخرى. الطفل والفنان يتكشفاً بلا توقف موتيفات جديدة في الصورة، ويتنوع ذوقهما، كلما تبدل الفنان وموقعه وينصحب بالنسبة لهما غريبا.

عل سماء سوداء، وجوه هندسية كأنها بلورات ثلجية - مصطحة. ثم توخض صوف السماء من الخلف، كأن أرجل عصافير منتظمة الحركة تقف عليها. نضي الباورات، تصير فوسفورية. وكل شيء يزدهر على هيئة منشور كبير ذي وجها متعددة: الثريا.

دما كانت روايات القرن السابع عشر تسميه الحب من أول نظرة، بقر مصر البطل وعشيقة، هو تيار روحي لا يوجد بدرجة أقل في الطبيعة لكن أفسده عدد غير محدود من الملوثين؛ إنه يأتي من استحالة هذا الحدث الدفاعي. المرأة التي تحب تجد من السعادة أكثر من اللازم في الشعور الذي ينتابها لكي تتجبع في أن تتظاهر به! وقد ضاقت من الحذر تهمل كل الاحتياطات وترك نفسها بمعام في سعادة أن تحب. الحذر يجعل الحب من أول نظرة مستحيلا،

الحب من أول نظرة، هو كسول الذهن. المرأة تتلهف الى الاستسلام لانها تقترض أنه منذ أن تأتي لحظة ما سيكون من المستحيل عليها أن تدافع عن نفسها. فترغب في أن تكون هالكة ومالها من حكم على الأمور يجرها في هذه النامية السعيدة ينتشي الرجل ويتلهف على الاعتراف للمتواطئة معه بميزانها المعنوية وهي تنثني على رجولة معشوقها، يفكر كل منهما في سعادته الشخصية الحب من أول نظرة، هو خطأ لم يملك المرء الشجاعة أو الامكانية لأن يلحظها وقتما يقترعه.

هو البطن عما في داخله لا يبوح لكثير
لـدليـني: قلت: «لو أنه ولد ساسميه محمدا.. ولو
أنها بنت ساسميه هاجر»
وـدليـني: قالت لي:
«أنت تريد ولدا أم بنتا؟»
قلت: «هذيانا الله كلها رائحة»
وهي تحسنت بطنها وقالت:
«أشعر أنها بنت!!»
قلت: «هاجر!!» وضحكت.

أنا على السرير مستلق وبين يدي
الكتاب مفتوح.. وـدليـني: جانيـني تحيك
قسنا صغرا جدا..
وعلى المنضدة الراديو فيه ناس
تتحدث.. وـدليـني: عن الحياكة توقفت
وتأوهت.. وبيدها قبضت على جنبها.. أنا
تركزت الكتاب ونظرت إليها.. ابتسمت
وهي تقول: «والله بنت»
قلت: «ولماذا أنت متأكدة!!»

قالت: «البيت وديعة تكون حتى وهي في بطن أمها.. بخفة
تتحرك.. أما الولد فإنه شرس ويضرب بشدة»
الراديو فيه ناس تتحدث.. وأنا أبحت عن الصفحة التي كنت
أقرأها قلت:

«يا ليتني.. عندما تأتي هاجر سأضع بين يديها هذا الاسد
الواقف فوق المنضدة للعب به»
«ليني» انزعجت: «سنتهين!!»
أنا ضحكت وقلت: «هو هو هوى.. ما أروع ان تكون لي طفلة
قادرة على تهشيم الاسد»

كانت «ليني» قد حاككت ثلاثة فساتين صغيرة جدا وجميلة
جدا.. وأنا كنت قد اشتريت «توك» شعر صغيرة جدا وجميلة جدا..
وـدليـني: في إحدى الليالي قالت:
«أريد سريرا صغرا جدا لـهـماجر»
قلت: «أنا يا ليني لا أملك نقودا لشراء سرير صغير جدا»
قالت: «وآين هاجر تنام»
قلت: «هنا» وشارت الى المسافة الصغيرة التي بين جسدنا.
وـليني: انزعجت:

«قد تستغرق في النوم فتقلب عليها وتكتم أنفاسها!!»
قلت: «أطمعني.. عندما تأتي هاجر لن ننام أبدا بعمق..»

✽ قاص من مصر.

ميرة مدهشة

أشرف الخمايسي *



الاطفال الصغار جدا لا يكونون عن البكاء..

اللحمة «التيون» المعلقة في الحائط تهدل
جسدها.. والتجاعيد غطت وجهها.. ونورها
صار لا يضيء.. ويرد الشتاء يتسلل من
شيش الشباب الى الخرفة ويعربد فيها.. وأنا
وـدليـني: تحت الاغطية ملتصقان.. واصابعها
مغروسة في شعري ثقليه.. همست:
«ربما لا تأتي هاجر.. ربما أتي
محمدا»

قلت: «سنضحك عليه ونجعله يرتدي
فساتين هاجر»
قالت: «والتوك!!» قلت: «خذها
أنت»

قالت: «وستعطيه الاسد ليلعب به
ويشهمه!!»
قلت: «محمد اعطيه نفسي ليلعب بها
ويشهمها»

زمت شفيتها «ليني» وقالت: «ومن تكون أنت!!»
يدي اليمنى دارت في الهواء تتحسس كرة ارض وهمية وقلت:
«أنا ملك العالم»
قالت: «ما أروع ان يكون لي طفل قادر على ان يشهم ملك
العالم»

بطنها صار ضخما جدا.. وصارت تمشي تميل.. وغرب النهر
الجبيل ضخم جدا.. والنهر مياهه تجري.. وأنا أبطلق في مياهه، مياه
النهر زرقاء.. مياه النهر زرقاء وصافية.. وـدليـني: دست يدها في
يدي.. وكعب حذاءها العالي يطفلق لما يخطى بلاط رصيف
الكورنيش.. والشمس ترمي النور الاصفر.. النور الاصفر يقع على
الناس والاشجار والبهائم والعمائر.. آخر نور يتبقى في جعبة
الشمس يكون اصفر.. قالت:
«كعب الحذاء العالي يؤلم ظهري»

«ليني» محتاجة لحذاء بدون كعب عال لتراتج وهي تمشي.. وأنا
فقير جدا.. وـدليـني: تعرفت انني فقير جدا.. وـدليـني: لا تريد ان
تخدش احساسيني فقلبت حذاء تعرف انني غير قادر على دفع ثمنه.
وـدليـني: في نفسها تتمنى لو انها لم تقتل ان كعب حذاءها العالي يؤلم
ظهرها لانها تعرف ان هذا الكعب العالي سيؤلم ايضا رأسي.

قلت: «نجلس».. وـدليـني: ابستمت لما خلعت قدميها من الحذاء
الذي كعبه عال وقالت: «لماذا تريد ان تسمي البنت.. هماجر!!»
امواج النهر الشفافة صغيرة جدا وتتلطط مثل السمك النطاط..

امواج النهر تجري نحو الشمال. وهو النهر يعيش منذ آلاف الاعوام. منذ ملايين السنين. في سنة راته «سارة» وفيه غسلت ثيابها ولبلت قدميها وبعدما ألقت عليه نظرة ثم سافرت الى بلادها البعيدة. وهاجرة راته ايضا لكنها ألقت نفسها فيه وصارت تنقلب. ومياهه غسلتها فجعلتها ترقى. وهي من مياه شريت. وهي لم تنظر اليه نظرة الوداع وانما جمعت طرب الارض وعلى شفقه بنت بيتا. اسماء البنات مليون. لكنني من الاسماء اللعوب اعشقت اسمين «سارة» و«هاجرة» لكن «سارة» لما سافرت الى بلادها البعيدة انجبت يهودا اما «هاجرة» فانها ولدت عربا. وانا عربي وملك العالم. قلت:

«أحب هاجر».

لكنك تني «لبنى» بكوعها في جنبي وقالت: «ولبنى!!».

قلت: «لبنى أم هاجر».

الميدان براح. وأعمدة النور الطويلة نهاياتها مشتعلة. والناس كموج النهر تتلاطم. والسيارات تحبو بعين مضاة. والسيارات تحبو وكلاساكتها منطلقة. «ولبنى» صورته الوديعه تطرق باب عقي برفق فيفتح الباب وتدخل وتقول: «حق في احلامي».

عام انتهى «ولبنى» في بيتي. والآن هي بطنها منتفخ. وعشرة فساتين صغيرة جدا صارت جافزة للارتداء. فقط ليس على «هاجرة» سوى الحبي. هي تاتي ولها عندي ان اقبلها في الصباح قبلتي. وفي الظهر قبلتي. وقبلتي قبل ان تنام. قررت عندما ادخل الشقة ان اسال لبنى: «ما هي احلامك لاحققها لك؟».

فرحة بالالم القاسي. وباتناوات المكتومة فرحة. وانا في الصالة الضيقة اسمعها. وانا اعصابي تشتيط. وانا اقول من بين اسناني: «هاه يا هاجر تعالي بسرعة». «لبنى» تتعذب. لكن صورة الولد ام عينها تترافق وفي الصورة الدقيق يتيسم. وصورة البنات اسم عينها تترافق وفي الصورة الرقيق يتيسم فتبتسم «لبنى» وهي تتأوه. وتبتسم وجهيتها تتعرق.

«كم انت متعب يا «محمد»» هو لا يد «محمد» الولد مشاكس حتى في لادته. لو كانت «هاجرة» لنزلت بسرعة.

في هذه الليلة الشتاء قلبه جاف وغير رحيم. والسيجارة بين اصبعي ترتعش. والشارع الملتصق بالبيت هادي. واللمبة «النيون» القديمة تبصق ضوءها باهتا. «ولبنى» كتبت عن الصراخ لكن عينها كانتا تدمان. «لبنى» عيناها حمراوان وتشفق. ولقافة بيضاء ساكنة جوراها. لقافة بيضاء تحوي شيئا صغيرا جدا. رفعت الى عينها وقالت: «انظر» واصابعها كانت ترتعش كسيجارتي. واصابعها ازاحت طرف اللقافة عن وجه صغير ابيض. وجه مدور كالقصر. وجه ينير كالقمر. وجه على حوافه سطح لون ازرق كلون مياه النهر الصافية. انا مددت اطراف اصابعي اطمس الصدر الضئيل. القلب اائق لا يثق. واللون الازرق - لون مياه النهر الصافية - يغزو الذراع الطري. هو اللون الازرق سيتدفق فيخرج كل هذا الجسد الصغير جدا.

«لبنى» قالت: «هاجرة...».

صيف استوائي تجر جوي.. صيف حار بحر رقي وجفف حلقي. سمحت اصابعي من فوق صدرها الضئيل - «هاجرة» تعشق الاستحمام في النهر - غطيت الوجه المدور بطرف اللقافة واستدرت تجاه باب الغرفة. قالت «لبنى»: «ألي أين؟». قلت: «اشعر بالظلماء».

«هاجرة» في لقافتها البيضاء موضوعة على طرف السرير «ولبنى» قاعدة تنظر اليها ودعها ينزل. وانا فرطت وجهي وقلت:

«يا ستي.. الله كبير». يعرف هو انني غير قادر على رعايتها الآن.

ولانا لم نتوقف عن البكاء قلت: «كم انا جاشع».

ولانا لم نتوقف عن البكاء اخذت ادنبن «فكروني اراي هو انا نسيته» ادنبن والدمعة تشارك عيني. قلت «لبنى»:

«.. البنات هاجر مثل ابوها مدهشة. هي اميرة كبيرة المقام. رأت الدنيا امارة لا تليق بها فتركها. هاجر اميرة مدهشة».

وقلت «لبنى»: «ورقيقة مثل امها» راتني فقرا فاراحتني من شراء اللعب وراحتني من شراء اللباس. وراحتني من شراء الحلوى. اللعبة «النيون» الملطقة في جدار الغرفة مازالت تبصق ضوءا ضعيفا. والبرد يتقافز في الدواب وفي الكروميدينو وتحت السرير ويصفق بشدة اللقافة البيضاء الصغيرة قلت «لبنى»: «هاه ننام».

قلت: «واين تنام هاجر».

قلت: «سأضعها على الكنبه التي في الصالة».

ههست: «وجدنا !! ستخاف».

قلت: «سأضعها هنا عند الدواب».

قلت: «على الارض!!!!!!».

قلت: «سأضع تحتها وسادة».

مدت «لبنى» ذراعها وقالت: «لا... لا... الدنيا برد. هاتها هنا في المسافة الصغيرة جدا التي بين جسدينا». وقالت: «لا تنم بمق فتقلب عليها وتكتم انفاسها».

ارض خضراء شامسة. ويح على البعد لا نهاية له. والقطار يجري. قطار عرباته فارغة. فقط انا و«هاجرة» في احدى هذه العربات. و«هاجرة» من الشباك تنظر الى الشجر الذي يجري وتمسك. ضحكة «هاجرة» جعلت قلبي نط الى اعل حتى رأسي ونط الى اسفل حتى اصابع قدمي. و«هاجرة» رأت قلبي ينشط فقزعت عليه وامسكت. وانا رأسي دار ولصق على خدها قبلتي.

والقطار يجري ومن نوافذه تبو عصفار. وهادس تلاحقه. والقطار يجري ومن تحت جملاته تطلع الموسيقى. تضحك «هاجرة» وتكرر وانا اشدقها الى فوق واتلقاها. هي تمسك قلبي وانا اشدقها ثم اتلقاها. اشدقها واتلقاها. وفساتنها الاحمر الصغير جدا والمجمل جدا اطرافه ترفرف كاجنحة الفراشات. قذفتها مرة اخرى الى فوق وعندما مددت ذراعي لاتلقاها رايتها لا تعود. ورايتها واقفة في الهواء. ورايتها تطير ومن شبك القطار خرجت. جريت نحو النافذة. القطار ياكل الارض الخضراء و«هاجرة» بين يديها قلبي تطير مع العصفار والهدام تضحك وتكرر وتكرر وتكرر.



يوم لرجل مهزوم

سليمان المعمرى *

السادة صباحا..

ترن ترن ترن ترن

صباح ككل المصباحات البائسة .. غرفة ككل الغرف الكثيرة
سرير ككل الأسرة الرخيصة .. اياك من النوم ككل اياك من
رحلة مخفورة بالاعاصير والعواصف.. تستيقظ مهزولا الى
لحمام يسبقك وجهك الذي يشبه سقطة الذات .. تفصل بلماء
والمصابون درن الكوابيس الليلية .. تترأى.. موسى الجلالة
يجتث لحيتك من جذورها.. محاولات يائسة من زجاجة
الكولونيا الرخيصة لاختفاء رائحتك النتنه.. والعمامة بشر عميقة
تخبيء في جوفها «قشرة» وحماقا وأشياء أخرى.

ترى أي يوم هذا الذي تعني نفسك ان يكون أقل يؤسا من
الامس.. واي بهجة تلك التي تعد بها قلبا ذيلت في روحه أزهار
الفرنفل فاحشوشن واخشوشب.. وما ادراك انك لن تعود الى
غرفتك آخر الليل خالي الوفاض الا من رئة تنتفخ الهزيمة
ورأس ثقيل موبوء بالاسئلة الحيرى.

* قاص من سلطنة عمان

اللوحة للفنان محمد المزروعى - الامارات العربية المتحدة

قديمًا ، حين كنت صغيرا غريرا ، حيث الطفولة جنتك
الخرافية ، وحيث لا نصل يفاضل خاضرك المساء ، ولا شيء
يوقف مد أحلامك الوردية (اذ اليأس بيضة لم تفقس بعد)
قديمًا حين كنت صغيرا غريرا .. أتذكر؟؟ .. كانت ثمة خريطة من
للضحك موسومة في رأسك .. نوارس البهجة تسرح في ردهات
روحك .. شموع الليل الفرحة تضيء المدن السوداء في قلبك..
والسعادة جزيرة خضراء تغدق عليك من بقلها وقناثها وفومها
وعدسها وبصلها.

كنت صغيرا ، وكانت همومك صغيرة على قدر سنك. أما
اليوم فقد كبرت .. ونبتت لك لحية تستمرىء التخلص منها كل
صباح، وشارب تفاخر يتمسيد طرفيه.. واتسعت حذقتك
بالشكل الذي يتيح لهما مطاردة الحسانوات.. وطالت سباتك
وباتت قدرة على مجابهة الانوف المتعجرفة.. وكبر لسانك
وامتلك القدرة على السب واللعن.. كبرت وكبر كل شيء معك
فاحتقرت خريطة الضحك ، وتفرق رمادها بين قبائل الحزن ،
ولم يعد ثمة شيء يذكر بها سوى شظايا تبعث على التقز.

السابعة والربع صباحا

السادسة مساءً

ميزة البحر وقت الاصيل انه يمنحك فرصة التوحد بالذات .. تتجول في فضاءاتها الممتدة .. تجاورها .. تبادلها .. تشاكسها .. تلعبها .. وكل ذلك دون ان تنبسط بينت شقة .. عزلة لذيذة تزيد من متعتها مراقبتك لخطوات الشمس وهي تسافر رويدا رويدا نحو الظلام .. انت تجب الغروب كثيرا ، أعرف ذلك .. قلت لي مرة انه يذكر بك بنفسك .. بأحلامك .. إذكر ايضا انك قلت انه تمقت الشروق لانه يمثل بالنسبة لك نقطة البداية ليوم يائس.

التاسعة مساءً:

كالوردة سيان الدمعة .. كاليوخ لم يكتمل .. كالذاكرة نقيها الالم .. كالشوكية في حلقوم الرغبة .. كالشرخ في جدار اللحظة الغوغائية .. كالذش البارد على جسد الحلم المتوهج .. كالف ليلة وليلة بلا حكايات ولا صباح .. كالغيبوبة .. كالألجودى كالنفاضة .. تنزوي وحيدا في الركن .. قدامك على الطاولة ثلاث كؤوس فارغة واربعة تحتضر .. ومنفضة حزينة .. وخيال لإمرأة عدوانية أحبتها ذات يوم .. تمرر كلك على عينك بسرعة كسي تمنع دمعة من السقوط ..

الليلة ، وانت «تشرّب غياب الاصدقاء» وتلفق الطلعب المتبقي من ثثار حبيبك الليلة ، وانت تمارس رذيلة الصمت ، وترجم زانية الكلام .. الليلة ، وقد فقدت القدرة على التمييز بين القمح والحق ، وبين البروز والبراز .. الليلة وقد تورطت في كل ذلك ، لديك متسع من فقدان لتيكي: «فقدان خريطة الضحك» ونوارس البهجة .. وشموع الليل الفرحة .. وفقدان أحلامك جرحا .. وتخطط لتواليها قبرا قبرا .. وتكلم صمتك «يأنت .. أما سمعت هذا البرد؟» .. أما سمعت دمعك عادة الضحك ؟ .. يا أنت جف حلقك .. فمن أين لك بلعاب لتلف على الوحل الرابض فيك؟ .. يا أنت .. ما أنت؟ .. حلقة تغتال بياض الليل؟ .. جدت متحرك أعير سجنة مجنون؟ .. سجناب نافق نفرت بؤبؤه بومة الوقت؟ .. ومنتبه ان رماذ سيجارتك خر صريعا على حجره ، وصنع في الدشادشة نقيها صغيرا «بحجم الدمعة» فترتد

الواحدة صباحا:

رئة تنفّس الهزيمة ، ورأس ثقيل موبوء بالاسطة الحيرى ، يستلقيان على سرير ككل الاسرة الرخيصة ، في غرفة ككل الغرف الكئيبة ، في ليلة ككل الليالي البائسة .. يستجديان النوم .. لبادئ نياما ..

بعد خمس ساعات فقط سيحتّم عليهما ان يبدأ يوما جديدا آخر لرجل مهزوم.

وحتى تقوّعك في المقعد الخلفي ، وانغماسك في التدخين بشراهة لن ينسيك إياه .. فالقلق قاتل ماجور يعرف طريقة جيدا الى امثالك من الذين ابتكك اجسادهم أكثر مما ينبغي .. وهذه المرة سيفنّدي القلق فيك خوفاً من عدم تمكن البايص من الوصول في الوقت المحدد ، وما سيرتب على ذلك من عدم تمكنك من التوقيع على دفتر الحضور .. انت لا تحب هذه الوظيفة لا تنك .. مهما قلت لي ان أي شيء يساوي كل شيء فلن أصدقك .. مهما تشدقت بأن الوظيفة زوجة على الطريقة التقليدية تقبل بها مرغما وتحبها تعودا فلن نتعنعني .. انا اعرفك جيدا .. لا تحب ان يفرض عليك شيء .. لا تحب ان يكون لك رئيس مباشر ولا غير مباشر .. تريد ان تظل عصفورا طليقا ريشه من تسكع وجناحه من حرية ، تنام متى شئت ، وتصحو متى اردت .. اعرفك جيدا .. انا لم تتوافق لك مطالبك المستحيلة هذه فسترفض .. لديك من التمرد ما لو دخلت به مغارة الاربعين لصا لدمرتها .. يفتكك الرفض بلا جدواه الأسر فتتسى نفسك ، وتسمح لمخيلتك ان تورق نجمة كبيرة ساطعة في السماء تتخيل نفسك على عرشها .. تنظر الى الكائنات الاليمية من عل ، وتشعر بينصرك : «ذاك من سيلعم حداثي .. تلك من ستدك خاصرتي بماء الورد .. ولوئك من سيكشون عني الذباب .. كلهم يحاولون الظفر ببركات رشاوي .. ولكني لن أرضى بسهولة .. لن أرضى .. لن أر ...»

والحقيقة المرة ان ضغطة واحدة فقط على فوهة المبيد الحشري كفيلة بإعادتك الى واقع الاليم.

الثانية والنصف ظهرا:

أين ستهذب؟ .. ها أنت قد افرج عنك بكفالة قدرها سبع عشرة ساعة ، هي ما يفصلك عن السابعة والنصف من صباح الغد (معد حسابك الجديد) .. خرجت لتتقّب عن أوكسيجن لك وحدك بعد ان كانت عشر رئات تزاحمك عليه في حجرة ضيقة ، عدا رئات المراجعين الذين لا ينفكون يتقاطرون كالذباب .. أين ستهذب؟ .. انت لم تعود الرجوع الى غرفتك ميكرا هكذا .. وعلى ما ستعود ميكرا؟ .. لا زوجة تشد شفتيها لتستقبلك بهما .. ولا ولا مشاكسا يطبع بكيس البرتقال من يدك قبل ان تضعه على المنضدة ..

قديما حين كنت صغيرا غريرا كنت مستعدة لان تحلم بأشياء ساذجة كهذه .. أتذكر؟ .. كنت تحلم بانثى مائبة ودودة العينين ، مرأة للمطلق ،لذة لنص كتبه بجسدك الذي ارضعته الارض خواءها فانتفخ .. كان ذلك في الماضي .. أما اليوم ، وقد ثبت الى رشدك وتبت من خطيئة الحلم ، فإنك مستعد لان تقسم بأغظ الايمان انك كنت ابلة ..

فأين ستهذب ايها الاليله؟ .. أين ستهذب؟

بستان النخيل ذاك بسلامة وأمان.

في تلك اللحظة لم أعد افكر في شيء، حتى انتسي خجلت من رغبتني في البكاء ، حينها ، وكان همي ان ابدو انيقا عندما يستقبلني الشيخ الحكيم مع ابنته ذات الجمال الغاوي. لذلك عقدت العزم كي تتكحل عيني بنور صبية غجرية لا حدود لمفاتنتها. كانت هي وابوها أول اثنين غربيين يدخلان القرية، وازعم انهما من أسس لجمتع يسوده الاغراب. جاءا مع الريح في يوم عاصف، وكانا قد تشبرا عن الريح تحت سور طيني لاحد البساتين على اطراف القرية.

ليس هذا بإعتراف خبيث او سييء السرية، بل هو حلم رغبة وادنتا، انا وهي ، الحلم الاول لصبيين اكتشاف سحر النزوة في جوانحهما. كيف لا، ونحن نلهث مع نبض الحياة، مع خريف المياه المنسابة في الجداول، مع ظل الاشجار الي نلجا اليها لاحتضان سر اكتشافنا بين سطور قصص الحب التي اقرؤها عليها، وكانت هي تتمتع بما قد اخجل من قوله بفرح مجنون، حيث الاغراب لا حياة او خجل.

مكثا تتبدد الامنيات، تلاشي الطريق الذي كنت سائرا فيه عندما فتحت عيني.

رايتني وسط صحراء قاحلة، تحيط بي الكثبان الرملية الصفراء من كل جانب. افزعني المفاجأة مكثا افزعني وجودي وحيدا في فضاء مربع. ايقنت انني تيت، هلكت، ولاول مرة اعراف تيهي غير التيه الذي يلزم الصغار في طفولتهم، او انه الوجه الآخر للتيه ذاته، ذلك الاتحاد الشيطاني. لو تورط احد في مثل هذا الموقف لسعى للبحث عن وسيلة لانقاذ نفسه، هذا امر طبيعي. لكنه في تلك اللحظة، دافعتني شعور بالاستسلام وكان حكما قد صدر ضدي بالوت ، مكيل امام الحشد الصحراوي بأصفاة الغامضة. الاثاق الملوث بدماء الغروب ، اشياح الكتبان التي تطوقني بهاماتها الصماء، الخوف المتواري بين اتصافات الكتبان، الهوام السامة التي لا تعاشر البشر، العواء الذي يقض المضاجع، الرمال التي تغوص فيها الاقدام الى الركبة، الاحساس بان العالم بعيد عنك، السماء التي ستهوي بكثبانها السوداء، امام هذا المشهد، تساءلت: لماذا لا اكون كالارنب البري يهرب في اي اتجاه كان عندما يقزع؟

اغترتني هذه الفكرة للسمر عكس اتجاه الشمس الغاربة

دون ان يُسَطرَق الباب وبلا استئذان، هجمت عاصفة مسنونة بجحافل العذاب على عرين وحدي ، قادمة من اوكار الربع حيث مستعمرات الدمار، فطريات السحق، ترتدي الاقنعة البيضاء كلون البراءة او كالصدق المنشود في الروايات الرومانسية فقط. وتهمج كأنها النوايا المبيتة لقطاع الطرق واللصوص. تحاول اصطيادي او انا السذي احاول اصطيادها.

شعرت بهذا في حجرتي، اهتز ان المرايا، ارتجاج النوافذ، قشعريرة السري، اصطفاق فكي ببقايا دولاب، طنين ساعة اخذت تهوول صوب الهالوية، واثنين كتاب مفتوح الى الارض، ظلت ارقب انقلاب المشهد المسائي من الداخل راقصة انا، وقد اعدت نفسي لقضاء امسية راقصة مع فتاة مهووسة بالرقص. وفي

الخارج حيث يعلو الغبار ككتل حجرية ويهوي على الارض محدثا فجوات عميقة لم اتبين الا محيطها العلوي، كان قد حجب الرؤية حتى خلت البيوت قد اندثرت تحت الارض، انها العاصفة وقد هبت على مدينة هوجاء تراكم البؤس فيها كسرطان الدم. هذه المدينة التي كانت قرية صغيرة ذات حميمة شبقية مع أهلها.

شهدت تحولات هذه القرية الى مدينة غريبة/ ممسوخة، معظم سكانها غرباء، واذكر عاصفة قد هبت آنذاك شبيهة بعاصفة اليوم بينما كنت في طريقي الى بستان نخيل على اطراف القرية يقيم فيه مفلوق مسن مع ابنته الجميلة يكنى بشيخ الريح، كان الغبار يشكل اعمدة شيطانية حجب الرؤية عني عند مفترق الطرق فأصبحت كالضريق اتخبط على غير هدئ.

اشرت ظهري للعاصفة. شعرت بالارض تسير تحت قدمي وكان العاصفة حملتني بعيدا عن المكان الذي اقف عليه. شعرت بالضياع او بالغيبوبة.. لا اعرف!!

كما لو كنت طفلا، حاولت البكاء الصعب حيث تجف الدموع وتطمر الملل بالغبار والأتربة.

غمرتني فرحة عابرة حينما توقفت للعاصفة فجأة، او انني ظننت ذلك. حاولت نقض الغبار والأتربة العالقة بوجهي قبل ان افتتح عيني، اسرعت في الاعتناء بنفسي قبل معاودة العاصفة لشعورنذا ونزواتها المبالغثة وحتى اتمكن من مواصلة السير الى

★ قاص من سلطنة عمان.

العاصفة

محمد القرمطي *



رغم تمزق بوصلة فكري.

بلا عجلة من امري سرت مع علمي بانني لن اصل الى مكان او مخبأ مثلاً يهتدي اليه الارنب البري، ولكن بحسن المسير حتى لا يداهمني الليل بوحشته الباردة واصبح عاجزاً عن اختيار المكان الذي ساموت فيه لا محالة، وأنا لست مغرماً بالحياة على كل حال. هذا ما كنت افكر فيه وأنا اسير. الرغبة الوحيدة التي امتلكتها بشجاعة هي الموت عن قل شافق يليق بي، رب عابر سبيل يصيح شاهداً على شجاعتي.

في الصحراء تضعيع المعالم والحدود، تتلاشى الاتجاهات حيث الفضاء الباهت، الفراغ، الضياع، التيه، الوحشة التي تنتقل الى مخيلتنا بسرعة، تحس بالخواء، والتشتت، تفقد ذاتك، تفقد الاساس وبشرىءك في الحياة، هناك في الصحراء، أنت وبقياء رياح ورعب كبير وهوام ليلية واشباح تتناسل في الخلية ثم تتجسد امامك بأشكال جاثومية. في تلك اللحظة يراودك البحث عن إله للصمود أو امرأة ماجة تنسيك وجه الصحراء المأهولة.

في المساء تبدأ مسيرة السحرة والجان للحياة، والصحراء تزحف الى روحي، تاحضني الى اغوار الليل، تخفييني بين غيومه الداكنة فيملؤني التشرذم والتشظى، تنهالني الاحلام والامنيات وتسيطر امنية الموت كافق جديد، كملاذ آخر يحفز المرء للتحدي وربما للتكر.

انه الارنب البري الذي قفز امامي بخطوة واحدة وانتصب. داعيته بلا عطف او حنان، بنفس يجلبها الموت -لو شاء القدر ان تلقي في المدينة لكنت انت الضال واست اناء، ساتيتك ساعته ادمية لاطفال الفقراء وستكون اداما خيالياً بعدما يسام منك الاطفال..

- اني اراق حالك ايها الانسان الواهم.

- لان الصحراء ميدانك، كل معرفتك، كل عالمك..

ضحك ضحكة مارد استرخت شياطينه وقال. الصحراء بالنسبة لي خلوة يعجز التآلف معها حتى الانقياد، وهي ايضا عكس الضياع، واضحة المعالم حيث لا ابواب ولا سدود ولا طاقات موصدة ولا طرق ملتوية.

وفجأة تذكرت شيئاً من كلام الغريبة الغاوية شبيهاً بكلام الارنب.

» » »

هي خلوتي.. تلك الصبية الغاوية.. ما عساه ان تفكر فيه الآن؟

قد يومها ابوها ان الفتية متشابهون، لهم اغراض آنية، يلاحقون الفتيات وخاصة الاغراب منهم لاشباع نزواتهم اللحظية.

قد تدافع عني الغريبة للحظة -لكنه مختلف عنهم- لكن الشك سيلجمها. أتخيلها الآن وقد اعدت القهوة والتمر الحولي - طعام

الفلاحين - مثلاً تفعل كل مرة ازورها فيها. وهي الآن ايضاً قد فكرت في مكان تنواري فيه سواي عن والدها لبرمة تكفي لتسلق شهوة القم. وربما ستعرض علي المبيت معهم حتى لا اتعرض لمخاطر العودة الى البيت في ظلمة الليل مع استمرار الرياح التي لا تهدأ الا بعد موسم تقيح النخيل. وتخليتها في ذروة الشك والياس بعد طول انتظار -فليذهب الى الجحيم.. وكان ابوها/ شيخ الريح يرقبها من بعيد ويبتسم ابتسامة ساحر ماهر.

» » »

هدأت العاصفة بعض الشيء، لكنها مازالت تحمل نذير مداهمات مفاجئة اخرى اكثر شراسة. كنت لا ازال اقفب بقضولي من النافذة الى الخارج، حيث الفضاء المكهر الذي يحتر لحد الاحلام، حيث البيوت المترية، والطرق المشوشة وقد زالت فواصلها، والغبار الذي يهوي كالطهر الهادر، وذلك الذي يهرول بلا تتران كمن لدغه غول، وحيث الرعب يتجدد في كل ساعة.

كانت الغرفة مكهولة ايضاً، تحوم في أرجائها خفافيش التهلكة، اشم رائحة غبار صحراري بعيدة، وبخبت آخر طربيع للشمس المتسللة كانت الغرفة تثير الاشمنزاز مع فزع مربع على قلبي. الكون مقبل نحو الظلام، وكذلك الغرفة واناء، لكنني لم اكرث. كل هي منصوب نحو السهرة الليلية وتفكري منشغل بكيفية التسلل بين جبابرة العواصف والتي اراها كذئب مسعور متحفز للانقضاض علي. هل بمقدور أحد ان يخرج الليلة؟ هل سيفتح اللهبي ابوابه ويرقص الجميع؟ هل ستخاطر الفتاة وتتظنرني عند بوابة الملهي؟ هل سترقص مع شاب آخر لو تأخرت عنها؟ هل ستقوتني الرقص التي تعلمناها سواي من اجل هذه الليلة، تلك الرقصة الهادرة التي اسميناها رقصة الخلاص؟ ستغضب الفتاة ولا شك، ستلعنني، سيخمد فيها ما تود ان تنفثه الى روحي من اصل هذه الليلة. ربما لن تعثر على شاب يليق للمهى بغيره دون فتاة. سيزيد من حقها هذا طبعاً. ستجذب عن متمسك تصحبه معها، او تبث عن سائق شاحنة عابر من طريق سريع، عن لصوص، عن معشوق، عن امرأة، عن كلب ضال طبعاً، ستبحث عن اي شيء يرافقها الاناء. ستعتقد انني جبان، لازلت خجولاً، اعمى، تافه لا يستحق الاحترام، لا يستحق ان يكون رجلاً يصاحبه امرأة، معقياً يولي الاهمية للعواطف النرجسية، يحسب لذهابه وايابه الف مرة كمن يخاف من مدهامة الموت له على قارعة الطريق.

من الافق البعيد، ظهرت كوكبة من اترية العاصفة وغبارها تمتلئ النزوة وقد عادت مرة اخرى «اي طالع هذا الذي سيذهب بعقلي!! اي عاصفة هذه تدمر التاريخ!!»

» » »

سألت والدها «هل سيكون احمق الى هذا الحد؟»

- ولم يابنتي؟

يتسلق الجدران، كلب ضال يبحث في قمامة، جلبة دجاجات تلوّو الى القن، فار يتأمر على غزوي الليلة، نون جدوى..
كان الظلام يخفي بين ارديته كل فجاءة، والعاصفة تذهب بصوت كل يقظة، حتى تب لا أرى ولا أسمع شيئاً على الاطلاق حتى لو صرخت أو استنجدت لما سمعني احد.. هذا هو المصير. الضياع المجاني الذي لا يحتاج الى جيوش وسجون ومؤامرات وتعذيب وتشريد، لا يحتاج إلا أن تقنع المغضوب عليه في وجه عاصفة حقيقية ليست مبتكرة من أدوات التعذيب.

« » « » « »

عاد الأرنب يحمل على يديه مائدة كبيرة تحوي كل أصناف الطعام الشهية.
لم تكن لي رغبة في الطعام، لكنني أمام هذا الحشد العجيب من الأطعمة أحسست برغبة في تذوق طعام الزمن الملعوم، طعام المفاجأة، ذلك الذي يعد في رفة رمش ويحلب في غمضة عين، رغبتني في شربة ماء كانت أعظم حينها، لأن ظمأ الصحراء لا تشعر به إلا عند وجود الطعام.

«ينقص المائدة كوز ماء ذهبي قاعدته من الجواهر» كنت ساخراً حين خاطبت الأرنب الذي جلس بتأمل دهشتي أمام الجهد المتواضع الذي قام به للحظة، لم أنته من كلامي حتى أخرج كوز ماء من تحت ذيله كما طلبته.

سرت في جسدي عرشة من لا يود الموت ساعتها. ولكي أبعد الجزع، سألته هل يقيم بالقرب منا ملك في قصر أحلامه؟

«أقرب مدينة أو قرية من هنا يعيش على بعد عدة سنوات سيرا على الأقدام، فلا تضيق الوقت في الأسئلة وكل قبل أن يتلجج الطعام.

في مثل هذا الموقف، العناد هو ضرب من اليأس، والامتنال للأواصر يجعل بالندمية، وكان امتثالي للأمر بالأكل هو شوق لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك.

تناولت فتاحة ضخمة وقضمت منها واحدة. كنت أشعر بمذاقها العصلي يسري في عروقي لكنني لا أشعر بما أمضعه وكاني أمضغ فقاعة هواء. ومما زاد شعوري غرابة هو أنني شعيت بعد مصفقتين أو ثلاث من القطعة التي ظلت بين رحي فكي لا تتجزأ. أعلنت عن شعبي المتعاطف بينما الأرنب يراقبني متأملاً لحالي، ناهمني بسؤاله وكأنه يريد بض داخل قلبي «هل أنت خائف أو مرعوب؟».

«في البداية، نعم كنت خائفاً أما الآن وأنا أرى عينيك الرحيمتين، فإن الهدوء عاونيني كالسابق.. هل تعلم أن الشاة تنطم جيداً قبل أن تدبح؟

«أرى أنك لم تهذب بعد، بل تعاطف روعك ..
«كلا .. كلا .. أنا الرعب والخوف فكيف أجزع!'
سمعت ما يشبه قرع الطبول، تدنو بسرعة تملأ فضاء الصحراء ومشاهاتها بالبيئة والخضوع ورأيت الأرنب ينقض وجلاً.

«أنوي طهي عشاء يليق به. واردفت بعد أن لاحظت شيئاً من القلق أو الشك في عيني والدها «لقد أصبح واحداً منا، ليس بالغريب بينما الآن، ليس كذلك؟»
ضحك الأب بخبث وهو يرقبها بعينين متفحصتين، مستقرتين «ليس هو بالغريب يابنتي، بل نحن الغريباء، نحن مصدر الخوف والقلق».

«كلا يا أبي.. هو لا يفكر منهم، إنه دمث الاخلاق، يحبنا و...
«نحبه، «ليس كذلك؟ ... مازلت طفلة يا صغيرتي.

«هل تعرض لمكروه يا أبي؟
«العلم عند الله

«وانت تعلم شيئاً، اقرأ في عينيك أمراً ما..
«الغبش.. العواصف محت المعالم. لقد أصبحت مسناً لا اقوى على ركوب الحصنة الطائرة.

«لن يهدأ لي بال الا حين اراه امامي سليماً معافاً. فانا احوج له الآن. انت عالم وقوي، اجلبه الآن من أي مكان، حيث هو، حتى لو كان في بطن حوت.

« » « » « »

أنا في موقف أحسد عليه. خاطب الأرنب برياً، وكان حينها يطمئنني «ستكون في أمان هناء ليس لي الا ان اجاريه واصدق حيوانيتي، وسألتني هل أكلت شيئاً؟
«لست جائعاً. لم يمس على تناول الغذاء سوى سويعات عدة.

كيف يفقه حيوان صغير بتلك المدوية التي تردد صداها بين التلال الرملية المتباعدة وكأنه ينادي اعوانه لالتهايم؟ لا اعرف.. لم اتخيل قط صوت حيوان صغير يملأ الصحراء.. وصوتي انا يرتد الى نفسي رعباً، خافتاً حتى في أحسن الاحوال.

قال الأرنب وضحة ساخرة لم تفارق ثغره «لا تخفي عني شيئاً.. يبدو أنك تأته منذ زمن بعيد، ربما منذ الولادة، وأنت منذ ذلك الوقت وانت لم تشبع، مازلت متعطشة.. وتواري الأرنب فجأة كالبرق، حيث لا ادري.

« » « » « »

لا بد من مخرج، لن اكون الاموج في عينيها. ان افوت الفرصة هذه المرة. العاصفة التي غيبتني مرة لن أستسلم لها هذه المرة. سأحتال، سأماطل، أكذب، أصرب، أقتل، أقتل، لكنني سأخرج وسأرقص معها / المهووسة.

حل الظلام في الغرفة. واسرعت في محاولة لاشعال المصابيح. كان التيار الكهربائي مقطوعاً. لا يهم، سأتصل بالفقاعة كي تنطق على شيء ما، كان الهاتف مقطوعاً، وأنا سجين الغرفة انفرادي مثل نمور حادق الحيوانيات.

عدت الى النافذة حيث كنت، أنصت، عل وقع اقدام تهرول في الطريق، هدير سيارة جرفه الريح صوبي، عل عابرة يمكن الاستنجاؤها بها، ينست. عاودت الاتصال، قد اسمع صوت قط

تأري برهة من الزمن لم تكن كافية لجمع شتات تفكيري المتبعثر على نحو ما في الصحراء.

عاد الأرنب في عجلة من أمره متوتراً «انهض، لابد أن تعود الى موطنك، لقد استدعاك شيخنا، شيخ الريح، الأمر والتأهي فينا، اعذرني على الجهل بمنزلك، سامحني واصفح عني بسبب حماقتي، تبدو حظوتك، يا سيدي كبيرة جداً، أنا لم أقصد أن عالجك أو أدبتك، فأنت الذي امتطيت مراكب رياحي التي جلبتك الى هنا، هل تستغفر لي، يا سيدي؟»

دون إرادة مني وبسبب الدهشة البالغة، غفرت له «أنت مخلوق سخي وتستحق كل خير، لقد كنت لطيفاً معي، ولكن كيف أعود الى موطني؟»

- لا تقلق يا سيدي، ثق بي. ألسنت حراً الآن؟ ألسنت سيد نفسك؟ إذن، ستعود الى موطنك بمباركة شيخ الريح.

- ومن هو شيخ الريح.
أدرك الأرنب أن البوح بالسريّة، والحرق والتعاليذ هو نهاية كل خائن. لذا تجاهل السؤال.

أدار ظهره في ورسم خطاً على الأرض ولم استطع أن أرى ما فعله بعد ذلك، لكنه سرعان ما استدرك تحوي يطلب أن أقفز الخط كي أصل الى موطني.

- هل ستلبث بعني مرة أخرى؟

- كلا، سيدي هناك موطنك بعد الخط مباشرة، في الجهة المقابلة.

- وهل أنا أبليه الى هذا الحد؟ أما قلت أن أقرب مدينة تبعد عدة سنوات سيرا على الأقدام؟

- أعلم أنك لن تصدقني، فالبشر خيالهم محدود وأفاقهم ضيقة، ماذا لو أريك الموطن الذي تحبه؟

- ربما أصفح عنك حينها.

رسم خطوطاً أخرى لم أثبتنها، وأتى بهركات سريعة تشبه حركات البهلوانين، وإذا بالجزء المقابل للخط يضيء، ثم أخذ في الاتساع شيئاً فشيئاً الى أن اتسعت معالم القرية، فتعرفت على بيتنا وعلى بستان شيخ الريح وصبيته الفاتنة وعلى الأحياء المحيطة بحيناً.

بحثت عن الأرنب كي أشكره. كان قد اختفى وسمعت صوتاً يحثني «هيا ادخل موطنك بسلام، أسرع قبل أن يغيب عنك ولن تجده».

بقفزة واحدة، كنت قد وصلت الى مفترق الطرق الذي داهمتني فيه العاصفة.

» « « «

لا .. لا .. لن تهدأ العاصفة هذه الليلة. هل سأظل حبيس البيت؟ كلا. سأقذف بنفسي الى الخارج مهما كانت خطورة العاصفة، لا يهمني بعد ذلك أن أجذ الفئاة في انتظارني، المهم أن أحافظ على كلمتي على العياد الذي قطعت بمحض إرادتي معها. لو لم أفعل ذلك لكنت في حل من أمري ولن أكرث للعاصفة. لكنها الكلمة التي

يجب الالتزام بها، سمعني ما شئت، لكنني سأفي بوعدتي، بكلمتي. مثلاً كنت اعتقد ومازالت، يكمن العالم في جوف كلمة هي القانون والنظام، هي الفرحة والألم، هي الموت والحياة، هي الحد الفاصل بيني وبين العاصفة، كلمة يصدرها إنسان أتقن لعبة الكلمات، قد يكون غيباً، سانجاً معتموا لصاً ذكياً، لا يهم، المهم أنه أطلق بكلمة غيرت مجرى الحياة، حياته حياة الآخرين.

عندما اخترعت البشرية اللغة صار سهلاً عليها التحكم بالصائغ بالأرواح التي تعالوا أن تنفك عن أحزمة الكلمات الموجعة. صارت البشرية كالأناء المقبوب، تملؤه كلمة وترقهه كلمة.

أنا الآن لا أفهم، لماذا وعدت الفتاة؟ وما الذي وعدته بها؟ أهو اللقاء فقط، الحب، الرقص، شيء آخر، لا أدري!! فقط، أنتذكر بأنني وعدتها، ولماذا أتخبط بها الآن بالذات؟ أهي نزعة الصدق، بلخي أم أنها الرغبة الملحة للخروج من المأزق؟ مازق العاصفة. هانذا سبعين غرفة مظلمة تحاصرني العواصف من كل صوب، من الداخل والخارج، ليس أمامي في هذه الحالة غير اللعب بالكلمات، عذاب الكلمات سأبدأ بتذكر كلمات لم أنطق بها، بل خرجت عن لساني تلقائياً، عندما أحس بشيء يلهب شعوري لكنني في كثير من الأحيان، استغني عن النطق بالكلمات، أفعل شيئاً أكثر جدارة من الكلمات. سأجأزف لأجل فتاة تراقصني، سألقاها، هناك، تنتظر، كم أنا بحاجة إليها الآن. سأنسى العاصفة، بكلمة، وقد لا تكمن العاصفة إلا في رأسي.

» « « «

كان الجميع ينتظرنني، حتى الصبية أتت لتسال عني، عندما رأيته ألس الليبت همت باحتشاشني. ترددت، التفتت حولها رأت تحديق العيون الشهوانية، فتراجعت. ابتسمت، يتسلق وجهها احمرار الاستحياء «كنت قلقة عليك، أبي يسأل عنك ويود رؤيتك هل ستراقصني؟».

في الطريق خراب، دمار كنفي الضائفة، العاصفة أحتت رؤوس النخيل، ذلك الخشوع المتكرر، أنين الطرقات، جامالية الرياح، مقفرة أسوار المزارع الشائكة، ابتسامات مقتضبة، ابتسامة حقن، قهقهة يائس، وأنا أمشي، والصبية تتقدمني عدة خطوات، تراجع عني عدة خطوات، التقط خيالها فقط رسم القمر لها على الأرض ظل ساحرة، تسرع قليلاً الى أن تحاذيني، تشبك أصابعها بأصابعي، تنظر الى وجهي وتنكس رأسها، أحاطتني بذراعها حول وسطي، وأنا مستكين بالزئج، شعرت بأرجوحة الفتنة الغوايبة تسري في رأسي تستبدل أفكاراً بأفكار، حالة بحالة، روحاً بروح، الرفض سيد الموقف، كل ما يمكن أن أسميه أفكاراً أو أحلاماً أفكاراً تذوب في صاغة اللحظة، صاغة الأيام التي مرت من عمري، الخضوع الذي لا مفر منه، أو الموت، الصعب، مجانية، كل ما في الأمر هو التوقيت، متى؟ سأحكي لكم سنين الخضوع، ليس الآن، بعد أن

استجمع قوى الشجاعة إن بقي منها شيء.. أو تظنون؟

الآن أنا في طريقي إلى شيخ الريح، لأبد أنه أحد السحرة ،
شيخ ، له مية من جان سليمان ، عندما أراه لا أتخيله إلا ساحرا ،
يشبه الساسة ، العلماء ، التجار ، القراء ، الصبية تقول : إنه
والدي. أنا اعتبره عجوزا سيؤول إلى الموت لا محالة ، سيخلف
وراءه الندم ، صبية جميلة ، سيدة الفتنة ، هو السبب ستخدم
خوارقه كي يصيب الفتنة فيها. الآن بدأت أفك بعض الرموز ،
استجمع بعض الأحداث : أنا ، عاصفة أرنب بري ، صبية صحراء
شيخ الريح ، «شيخ الريح» تسمية غريبة لشخص غريب متوحد ،
متعزل عن البشر لا وطن له ، لا زوجة له ، له صبية فقط .
يخوض حرب الأيام مع نفسه حياته سرية .

دغدغة الصبية لخاصرتي أحييت ذكري قد نسيتها ، قالت :
«أشتاق لك عندما تغيب عني» ، ابتسمت ، خجلت ، وشابت كنت
خائفة عليك ، خفت أن تتهور مع أشباح الليل والصحراء ، هل
كانت التفاحة كالمسكر ؟ لماذا لم تأكل من الغشاء ؟ ألا يعجبك
طبيخي ؟ قل إنك لا تحبني إذن؟

لم أستطع الكلام ، غير مباح ، ضد تأمرات السحرة. نفس
الاحساس الذي دامعني في الصحراء ، الاستسلام للموت ،
للضياء ، أحس به الآن ، وكان القمر يخطف البصر ، يضل مرارة
الروح ، نظرت إلى القمر ، بدر كان كالفضيحة ، أرخت المفاسل
أوتارها ، والدم ينضب من القلب ووجهي أحسسته شاحبا
كفهر القمر ، قالت الصبية «ما دمت صامتا فانت تحبني ، حقيقة
واحدة لا تنساها ، حتى لو كنت لا تحبني فأنا أحبك وهذا يكفي ،
أبي تنبأ به ، وأنا أمنت به بكل جوراحي ، صدقه أنت أيضا
وأخضع له ، هذا ليس بالاستسلام ، وكذلك الصمت ، الصمت
حقيقة ، والحقيقة غير ذلك وهم ، أنت لي وأنا لك شئت أم أبيت» .

بلبت الصبية الأفكار في رأسي ، حقيقة واحدة أعرفها الآن ،
هي فتاة تنتظرني ، اشترك معها في فكرة واحدة الرقص بجنون ،
ننفض الأفكار إلى أسفل القدمين ، سندوسها ، سندوسها كي
تنشوء ، ستأخذ معا علق بي منها ، أفكار تؤرجحني بين أنياب
الحداثات / الموضات ، شيء مقزز ، أفكار تقصفني بتوارثات
الكلمات .

لمعت الكلمات في رأسي ، الحقيقة الوحيدة ، كلمات ، والرقص ،
لسان حال الأقدام ، لغة صراخ القبيضات ، احتكاك الأقدام حلجية
الرقص ، صوت يسمع من هودج الروح ، عند فضاء البكارة ، عند
المخاض ، عند الولادة صراخ بلا كلمات ، نفهم الحقيقة أكثر ، مكننا
بلا كلمات ، فعل الزمن ، بالصمت ، بلا كلمات يستشعر النمل
كيانه ، يقيم داخل النفس ، بالصوت فقط ، الهداية صوت من
الداخل فقط . قد اقترب من الحقيقة هي الرغبة فقط التي
تلازمني منذ زمن سحيق ، أحسسته معي كالاستان اللبينة . رغبة
في لقاء فتاة لأول مرة .

« » « » « »

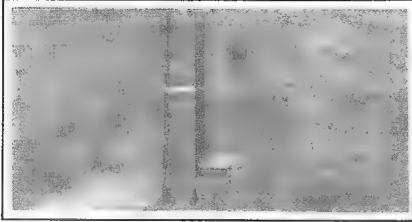
قالت الصبية «اخفض رأسك كي تدخل ، أيمي في الداخل ،
طريق الفراش ، لا تخف ، تقدم ، تقدم واخفض رأسك» ،
عينان أراما لأول مرة متوتبة جامحة كالخضوع ، شرفة
كالجشع ، تمسك بتلابيب البقاء ، وإن تكون للموت لحظات
معدودة ، طلق الولاد كاحتضار الموت ، نزع الروح كخضاض
الولادة أراما أمرا واحدا ، أرزت الساعة ، على وجهه أرى فاجعة ،
كانت نقطة حقيقة واحدة ، حسب ظني ، الموت نشرت الملائكة
الصحف ، أرخت السحرة الحبال ، كل شيء عاد كما كان ، من بين
شقوق السقف ، رأيت البستان يستحيل صفارا ، صفار رمل
الصحراء ، هي الآن صحراء ، الكثبان الرملية تحيط ببنت السقف ،
البيت هو الشيء الذي لم يستحل إلى شيء ظل كما هو شاهدا وسط
الصحراء ، الضياع القادم ، سكوت ، ليل ، قمر نسمة بلدية ، ولقي
يدق ، يرقص ، بلا صوت ، داخل جوتي .

هوت الصبية على أبيها «ما الذي حدث لك ؟ بم تشعر؟»
أراد أن ينطق بكلمة تعيد له الحياة ، تلوح بالأمل ، له
والصبية ، دون جدوى ، وكان اللسان ذاب في فمه ، هضمت معدة
الموت ، لا محالة . أمل وحيد لم يفارقه بعد . أشار إلى أن أدنو ، أن
أس قلبه ، كي ينقل في تيار اللاعقول ، القوة الخارقة ، لكي
يعيش هو مرة أخرى في جسدي ، فكرة معقولة ، أن يسكن جسدي
شيخ الريح ، ربما يكون شيخ الجان ، أمنية صعبة المنال . عالم
الخوارق ، الاحساسات اللامتناهية ، انطواء الطبيعة ، في زمن
السرعة ، لا بد أن يكون كل شيء لا معقول ، خرافي ربح سريع ،
مناجم بلا خسارة ، تفوق بلا جهد ، حب بلا عاطفة ، حل بلا تفكير
انسان كالألة ، آلة تدور حول الساقية ، أحلام بلا عمل ، نوم بلا
استيقاظ ، وهم بلا حقيقة ، كل شيء ذو طرف واحد ، قوة واحدة ،
الخارق الوحيد . فكرت في الأمر ، كيف نستقيم أنا وهو في جسد
واحد؟! المصيدة لا بد لأحدنا من الموت ، فإذا تشبث هو بجسدي
ساموت أنا . لماذا لا يتشبث بجسد ابنته؟ اليس الأولى بخوارق
فضائله ؟ ربما ، وربما هو قد سكن جسدها وأماته منذ زمن
بعيد!!

أشار إلي مرة أخرى أن أسقيه من ماء الجرة المعلقة في سقف
الغرفة . هذه المرة انصعنت لأمره عن طيب خاطر ، كانت يدي
ترتجف بينما أتاول الجرة ، كانت الجرة أعلى من أن أطاها ،
على أطراف أصابعي وجذبته ، مالت وانسكب الماء على رأسي ،
انقطع الحبل الذي يربطها بالسقف ، وهوت الجرة وتحطمت على
الأرض ، بين قدمي ، وكنت قد رأيت دمعة حزينة تتساقط من عيني
الشيخ ، شق الشقة الأخيرة ، وكأنني سمعت الرياح تولي مهرولة
، هاربة ، وسمعت سقوط جسد خشن ، متجحر من سنين الانبياء
الأول ، جسد الصبية يهوي أيضا جسدا يرقدان فوق بعضهما ،
ماتا .. أو انكمرا!!

تواطؤ

وحيد الطويلة *



وقلبه في انصياح واسترخاء تام.

نقل عينيه من السحنة المملئة الى سباطة الموز المعلقة على مدخل المقي، وإلى حبة الاناناس التي جهنها من يزعمون أنهم أبناء عمه، مصمم شفتيه ترحما على زمن الشهد والحرص، بدل رجليه في انتظام حسب الأوامر وتحاشيا للشموخ المنتصب أمامه أناخ سمعه الى شجار حول الهدف الملقى، وزواج النجم المسيب من المغنية الحسنة وجوه على المعاش - ثلة الموظفين المتجمعة حول طاولة الدومينو والتي لا تبارح أماكنها الا عندما يرش النادل المياه.

وجوه بائسة تنتفض فقط (للدش) وتلقي بجلبتها الى أطراف الطاولات البعيدة ونظرة ماسح الأحذية الحادة تخترق صفوف الدومينو.

توزعت مهممات المشجعين حول جشع زوجة الابن، وغنج الخادمة، سحر الحناء وبركة الكاوي (دش).

في غمرة الصباح دفع إليه بنصف الجنيه، لم يشأ أن ينظر إليه كثيرا، وهو يناديه مع السلامة يا دكتور باشا. خشية أن تكون المرة الأخيرة التي يراه فيها، إحساسه يلكره بالغياب، كلما فكر أن يأتي لرؤيته والسلام أمانة للعدم (يقصد صديقه أول الشهر).

للحين مواعيد... عاودته الحوافر، صديقتة تقرع باب المقبرة، ليعودا الى المطعم ستدور عيناها ملتصمة على الرجل دافق الابتسامة والحياء، وعندما يرفق الجرسون حبرته سيرتد في صفه بالوان المطعم الرمادية، وجلطة المخ التي فاجأتها ساعتها سيرفعن ان المياه التي حملها وسقاها لم تشفع له تسحب قدماه خطوته تنهيده تقوده لا يعرف الى أين.

فقط يعرف أنه لن يكمل دورته الى المقي، كي تظل ذاكرته معبقة بكبرياء ماسح الأحذية (ويعرف أن السماء تخفي أقماعها في قميصه)، وأنه لن يرمي الزهور من بعد، وإن يحتفظ بواحدة منها لصديقتة.

صباح مفاجيء .. تبخن شمسه ما تبقى من غليون الليل وتنفث أشعتها دخانا يتقطر في حنايا المقبرة التي اتخذها ومنا. تحسس بيده علية سجاثره كي يستفيق، وخزته لحدى الاشواك، يطرف عينه لمع الورد المقدسة - ميت جديد، تنهد.. الزهور للموتى، والمقبرة لك (لحفظت باحداها لصديقتة التي قد تقرع الباب حيناً)

ضحك في سفرية، غمغم.. يحتاج سكان المقابر كاموات الخارج - للخبز لا للزهور - ترجل من ذاكرة الموت، قطع الشارع الفقير من الخبز الى شارع فقير من الزهور.. دلف الى المطعم العتيق بالوان حوائطه الكاتبة، وموائده المهترئة، انعمشت ابتسامة خجل للمعجز الذي يدور بأكواب المياه، يتقدمه الى احدى الموائد هاشا، (يحنا يكبت الشوق)، ومن خصر زميله الجرسون انتزع الفوطاة التي تثرب لونها بالسواد من كثرة عراكها بالواند، في همه الحب نظف المائدة، ترك ابتسامة، وسحب جسمه تاركا المكان للجرسون، بين الغنية والاخرى، يهرع لتبديل اكواب المياه.

نحيل إلا من وهج حضوره، وحياء متوثب البقشيش للجرسون والدعاء والسؤال عن الصحة له - وابتسامة تطل على حافة الكوب.

في غمرة انهماكه بالقول، أخذ يرفقه يزوغ منه دائما قبيل قيامه بدفع الحساب كيلا ينقده ربع الجنيه محبة لا بقشيشا. مازال هناك من يستطيع أن يخفي رغبة العوز - يبتسم وهو يخرج، سترزم صديقتة بابتسامة مصطنعة بين الوله والجزن أنه يذكرها بأبيها.

وسيكمل دورته الى المقي العتيق الفقير أيضا، سوى من شموخ ماسح الأحذية الذي نيف على السبعين بقوام يابى أن ينهدل وكبرياء تظلل سمرة وجهه الواسخة بلعمة الرضا، وجلبابه المشرب بلون الكركديه، وصوته للمجلج الذي يدخل شارع الحنان فقط حين لقاها، ويعرف أنه سيسلم له حذاءه

★ كاتب من مصر.



— يا سالم .. «ان الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا» .
واجيبه : عندما اكبر ساصلي، وسأكون من المؤمنين.. ينظر
الي بصوت تقطعه سعلاته المتكررة: الله يهديك.

في خارج تماهتي تلمع السماء بالبرق، واندس داخل نفسي
اتقي البرد الذي اشعره يخرق عظامي فيميتهها الواحد تلو
الأخر.. جلجة الرعد تتواصل، وارى في عيني ابي وهجا لشيء لا
يود ان يفهم عنه، يتكدس اخوتي في زاوية بعيدة عن باب
الغرفة هربا من البرد والماء المتسرب، ابي ينفخ بغفه (الصريدان)
قبتوهج الجمر، ويزيد الوهج الغامض في عيني ابي، فضاء
الغرفة تملؤه مسحة من الكآبة والثقل المتعفن، والسماء تصب
اقدارها على الجدران البالية

الربيع اسلمني لموت مؤقت فلنلت مع انني فارقت الحياة،
وان رجلا في هيئة غريبة اقترب مني ، وجه غريب لم اتبينه جيدا
من خلال اللحم ولحية طويلة مرعبة كامطار الشتاء.. سألني:

— أين جدي؟

— مات.

— ليس صحيحا.

اعلم جيدا أن الشمس ستأتي غدا ، وإن النهار سيقطع من
مرساته عاثدا الينا ، واعلم أيضا ان جبال هذه القرية ستدثرنا
موتا، ومع رحلة العودة للغائبين سنسارع الى فتح اقواها كانها
الجحيم الاخير.

ماتت شعلة القنديل، واغمضت اجفاني احلم بدشداشة
العيد ان تديها ذات نهار قادم، هذه الجدران الطينية تختنق
برطوبة شتاء الامطار الذي فاجأنا هذا العام، ومنذ الاسبوع
الماضي مازلت اترقب طيف جدي ينبت مع الظلمة والرطوبة، قيل
لي ان جدي مات بالرطوبة والروماتيزم الذي زرعه الشتاء في
كل المفصل، ايقنت ان روح جدي لا تزال تحوم حول اسطح
البيوت المصابة ايضا بالروماتيزم لكثرة ما سقط عليها من
امطار

وإن أغمض عيني تذكرت جيدا صوت خطوة جدي وهو
قادم من المسجد ، وحشرجة سعاله، وطرقات عصاه على ظهر
الارض، احسست بالخوف حين توهمت ان جدي سيدخل
الغرفة المظلمة بعد قليل، احس يتناديني..

* قاص من سلطنة عمان
اللوحة للفنان سعيد العدوي - مصر

وكان ليئت سمعه، خرج من القبر كائن لم اعرفه للوهلة الاولى،
حتى اذا اخذ البرق مساره في السماء الينا عرفت انه ابي.. اعتدت
الرب، قال ابي: ياسالم اين ذهبت بك الحياة؟.. انتظرنك،
وقربك الاخير فاتح ذراعيه ينتظر، اخوتك اخذوا امكنتهم
وناموا.

كان زلزال فجرني الى قطع صغيرة تناثرت مع كل قطرة
مطر، تتسع عينا ابي وفيهما ذلك الوهج الغريب، كل ما اعرفه
الليلة ان الخوف مات، وصوتي علاه الصدا، ولساني تراجع
لدخل حلقي، ابي يواصل اوامره ان اذهب الى قري، وان اغلقه
جيدا دون المطر، ودون....

اندش سمعتي الواقفين امامي، لم ينتظروا ان اقول شيئا،
حملاني عنوة الى الحفرة الرطبة، بينما السماء تلقي ثقلها
المتواصل دون هواده، اردت الصراخ، ان يسمعي الموتى، ان
اقول انني حي، وانتي....

بعد حين صرخت، وتوالت الصرخات، كأنه الف عام من،
فتححت عيني داخل غرفة مظلمة، رطبة، في بيتنا القديم، والمطر
لا يزال.

وبقي صراخي اياما طويلة اعوض به وقتا تمنع على
صوتي فيه بالخروج.

قال والدي سنحمل الى «المعلم»، وبين صحوي وغيابي
حملني ادهم في بطانية قديمة ولا يتبعني الا صوت امي
اليائي، وحين رايتي «المعلم» قال كلاما لا افهمه.. مغمض العينين
كنت استمع الى ما يقوله لابي، الصوت سمعته من قبل، بعد
جهد فتححت عيني، صمعت، هو نفسه الرجل الذي قادني الى
حيث يكون جدي، اعطيت صوتي اقصى قدرته على الصراخ،
حملتني الجدران من حولي، شعرت بيد ابي تلتقي وجهي
عشرات المرات، لم اشعر بالهم.. قال «المعلم»: به عفريت لا يخرج
الا بالسوط، في غيبوتي احسست بقسوة السوط تحطم
جسدي، كل ما في مات (شعوري، نطقي، كل شيء قد تحطم،
كانني من بعيد اسمع ابي يبيكي رافعا رأسي، ورجل آخر يقول
«مات».

رجعت محمولا الى الغرفة القديمة، امي تكيي، وانا اشعر
بدموعها تغسل عني الموت، البسوني لدشاشة العيد البيضاء،
وخرجت على الاعتناق نمت في قري الذي رايت في نومي، وحين
خرجت ابحت عن جدي، الفيت غادر مكانه، فقط كان هناك
سعاله، وبقياء الوهج في عيني بللها المطر.

لم انكم، عقدت الدهشة لسانتي، وابصرته يشير بيده الى
ناحية ما، اقتادني، رغم الخوف الى حيث المقبرة تعج بساكنيها،
الرعد يقصف الاجساد التي انطلقت فيها شعلة الحياة، النائمون
ينتظرون يوم القيامة، الارض مبلولة، والماء يتسرب الى اجساد
الموتى فيبيلها، يزيدها مهابة تصل الى قلوب الاحياء فاجعة،
الفيت نفسي وحيدا عند باب المقبرة، وقفت لا اعني ما حدث
ويحدث، وجهي بلله المطر، وقلبي جله الخوف، البرق، الرعد،
دوامتي، والمقابر تصيح في هذا الواقع بحسب الخطوة بالريح،
تنبع من راسه براكين من عذاب، صوت يأتيني من بعيد:

.. سالم.

كانه رجوع الصدى، صوت جدي، اعرفه كنفي، لا انطق،
لساني سمكة تجمدت، قلبي توقف عن حركته الكسل، يعود
الصوت ثانية: سالم.. التفت في كل الاتجاهات، ادور، اضرب
بيدي في كل فضاء المسه بهئا عن متفك للمثاه، شيء من بعيد
يطلع السلافة بيني وبينه، الخوف والبرد يعصفان بجسدي،
اغوى كالقشة في قلب الاعصار، جدي يعينيه الغائرتين، وسعاله،
وهذه العصي والخطوة البطيئة.

.. سالم .. اقرب.

..

.. هل تظن انني مت.

..

.. هل انت متأكد انك حي.

..

.. الحياة خدعة كبرى، كلكم تظنون الحياة.

الكلام يعجزني، يقترب جدي، يضع يده على رأسي كما
تعود ان يفعل وهو حي، لكنه حي الآن كما يقول، احس انفاسه
المتعبة، وارى نفس الوهج الذي رايت في عيني ابي، ولا افهم
سره، ياخذني، ولا اصدق انني ميت مثله، او هو حي مثلي، وبين
القبور كنت الع كابوسا ينسل كلما اضاء البرق اجسادها، كان
عظاما تتوجع، كأن عمارب ضخمة تخرج من قبر لآخر، ورايت
حين رايت قبورا كبيرة لم اشاهدها من قبل، لم جدي في عيني
نظرة تساؤل، قال: كانت قبورا صغيرة.. تضخمت.. في داخلها
كائنات مفزعة.

وفي جانب من المقبرة فتححت بضعة قبور افواهاها بسبب
الماء، حيات ضخمة تتلوى بين القبر والآخر، والرعد يتواصل،
والاين ينبعث من القبور المفتوحة، قال جدي: الاين دليل حياة،
واستمر سائرا بين الاجداث كأنه يبحث عن شيء ما، وامام خط
مستقيم من القبور توقفه، وقف على احدها، فاجاء السعال،

مسحوق الورد

علي الصوافي *



متن:

انكفأت على يدي

كنت العق عيني واتف... اتف كثيرا

اللون في عيني يختلف تماما عن لون الارض حولي والتي
ملأتها بصافا بلون الصلصة

بدأ فمي وكأنه مخططة ألوان

الماء الغليظ كان ساخنًا.. ارتفع الى ركبتي وأنا صامت..

العق عيني واتف

انتهى °

حاشية:

أصغيت الى تقيق اصبعي تحت الخشبة الخلفية للطارقة
وأنا استرجل في الحمل بينما ينقع أحدهم كيومة أصابها زكام
(وحدوا الولي)

ويقدر ما كنت أحس بصراخ الألم في اصبعي كنت اتوثب
للنعش.. وحدووه

يوافس من سلطنة عمان
الورقة للفنان أنور سونيا - سلطنة عمان

تبدو المشاهد كبعضها.. سراب المقبرة .. خليط البشر..
روائح الطين.. أذان الظهر بصوت الشايب راشد..

الوجوه المألحة.. الدحيني يعبونه الضاربة في الأفق وأذنه
المقروطة وصوته الذي يشبه نقيق الضفادع لحظة الجماع..

والجميع هنا ينفق بما يسمع وبما لا يسمع

اقتربنا قليلا لنعان المقبرة يلتصق بعيني من بعيد.. يطاني
أحدهم بقدمه، ومن الخلف يصرخ آخر.. أه راسي اجمع يدي
خلف ظهري.. تحرقني المسافة وأنا امشي كقصاصة يسحبها
الهواء من مختلف الاتجاهات فأبدو كما لو أنني على وشك
الاغماء..

يا الله ما الذي يحدث بي الآن؟

كانت هذه هي المرة الاولى التي اشتم فيها عطر الموتى

السيلة

(هناك هل العيون وهل الفتح وولاد راعي مكاس)

كان الدحيني يقولها وهو ملتصق بالباب لكل من يدخل
السيلة

لكن بعينه المتحلقون على الشاروخي وصرخ

..ولاد القروط.. شي شاد عليكم تو.. وحدوا ريكم

وهو يصرخ صافحته يد شحمية احس بطراوتها في سرتة..
شد بطنه فنزلت الطراوة الى الاسفل

(.. هناك هل العيون وهل الفتح وولاد راعي مكاس)

رفع رأسه مرة أخرى: تواحيو له الفلج الخنوث.....
وجلس



تحفظ بك كل العيون الآن .. وعلى حما الجرح الذي يغزوك
يسومك الجمع بارطال التقرز

الهمس الذي ينمل انذيك يأتيك كالطارق.. خردة النظرات
التي يرسلها الصغار مع رؤوسهم المائلة واسنانهم المنفرجة
- تنكت صدرك بوخزات تشبه «القرصات» التي كانت تراكها
زوجة اخيك على ببستي صدرك..

حميدة تحب الصبية

تفسل نصف المكان بعينيك الباحثتين عن نفسيهما في كومة
الاعضاء التي تتجسك.. رأسك يعاين السقف في انحناء ثابتة,
والحمى يتقاذف عليك شيئا فشيئا..

(حسن الله عزاكم)

بيت العزا

(واي .. يا عواش .. وابيبي)

ترمي ثريا بصرخاتها كما لو ان بينها وبين جدران المنزل
عداوة قديمة..

تسعل كل الأذان بفرقعاتها ونواحها .. سواء .. غليظة...
عاقرة.. طويلة كعمود كهرباء.. حينما تضحك بأسنانها الثلاثة
تصبح كما لو انها احد اشباح (جبل مدر)***

- وابويبي وابيبي وابويبي

- من يدفعك الي الآن؟

- واي او عايشه واي

- بس .. بس .. بس .. بس .. بس .. بس

تمنيت لو كنت قادرا على افراغ اي شيء على رأسها الذي
يشبه بطيخة فاسدة

رفعت قدمي الى الاعلى ودون ان ادري نزلت على رأس
نملة كانت تجر كسرة خبز قديمة.. حاولت ان اندفع الى باب
الحوش الذي لم يفلق منذ ليلة امس لكنني غيت في زحمة
الصرخات، ولم تعد عينايا تعيان سوى سحابة ملونة من

بناطيل الحريم بأقدامهن المتراسة.



..او عامر ولدي قوم..

..اوووس عليه عمتي

كانت عمتي خلية آخر الفرقعات الموجودة في المنزل او هكذا
خيلت لي عينايا على الاقل فور يقظتي

الساعة التاسعة .. منتصف الليل في القرية حيث تلتحف
الذنوب وتنام كل الاشياء ولا يتبقى سوى القطط توزع مواها
على المنازل.

شعرت برعشة باردة وانما احوال الدخول الى الغرفة
القصية.. كان هذه اكثر غرف المنزل حداثة على الرغم من انها
تشبه غرف (الحجرة)***

..... وفي طريقي:

.. (الصبر يا ام عايشه الصبر)

.. (باغية اجلس بس .. يا الله يا خلفان)

.. (ما سمعنا برجال شدة عده يطبع وسط الحريم)

كنت ارتعش من البرد وكنت جائعا.. وببي رغبة عارمة
لدخول دورة المياه.. ورغبة اخرى لركل زوجة خلفان..

وكنت ارجو ان اصلي او ان اموت

وضعت يدي بين فخذي والصقت ظهري الى الجدار وانسا
اتسحب باتجاه الغرفة.

الطرق بدا لي كما لو ان خيانة ما الحقت باصابعي وهي
تمسح الباب بهسهسات طرية ..

كنت اطرُق الباب مع علمي بانه ليس أحد في الغرفة سوى
كومة من الفراغ والروائح المتساقطة من خرم في السقف

كل شيء هنا يذكرني بالطين كما لو انني كنت انتظر ولادتي
من جديد.

هوامش:

● حلم اللبلة الفاتنة

● جميع لجن والسحرة ، باشكالهم العجيبة (حسب العامة)

●●● قلعة تحصينية





نورا

طاهرة بنت عبد الخالق اللواتي *

حديثها لكني أجبرت على الحضور.. وحضرت الآن لأطمئن عليها وأخذها معي إن احتاج الأمر، ما هي ابنتك قد وصلت وتستطيعين أن تأخذيها .. فأنا أظن أنها مريضة.

قالت تلك العبارات وما زالت عيناها تهددانها ..

استدارت الأم إلى الباب.. فوجئت بمنظر ابنتها .. هربت إليها :

«نورا .. نورا».

أخذتها في أحضانها .. الطفلة مستمرة في مكانها .. عيناها الحمران المضطربتان ما زالتا تدوران في فلك عيني الناطرة المسلمين.. أتناها برديان صدى حديثها.. ولا .. ولا .. «نورا أنت محموعة .. انها قطعة من النار حاضرة الناطرة.. سأخذها معي الآن».

«نعم خذنيها إلى المستشفى ولا داعي للقلق».. فالحمى تعاود الأطفال كثيرا بسبب ويدون سبب.. كانت تضغط على مخارج حروفها وهي لا تحيد بنظراتها عن عيني نورا التي استمالت إلى تمثال .. الأرض تعيد أكثر فأكثر.. وهي لا تستطيع أن تحضن أمها التي تحضنها .. حمم النار تتصاعد وتتصاعد رغم أحضان أمها.. فالعينان قاسيتان .. حادتان قائلتان .. أنهما نفس العينين الحادثين القويتين المهددتين القائلتين .. لا .. لا .. إنها هو .. إنه هي .. لا .. لا .. تعالي صوت الأم فزعا «نورا .. نورا .. ابنتي .. انها محموعة .. محموعة .. لقد أغنى عليها نورا .. نورا».

دخل إلى غرفة الصف بخفة شديدة رغم ضخامته الشديدة.. يتبعه صاحبه الذي ارتدى بذلة رسمية تراهها كثيرا عند إشارات المرور.. كان يسك بسلسلة حديدية تمتد إلى الطوق الجلدي الذي يحيط بفتحة هذا الكائن الضخم.. كان جلده الأسود لامعا شديد اللعسان .. لسانه الطويل الأحمر يتدلى بلهث مستمر.. عيناها الصغيرتان الحادثتان تتحسسان كل شيء بشك شديد.. عندما توقف قبالة التلميذات الواقفات بفزع أسام طاولاتهن تعالت الشهقات

كانت تتعثر في خطواتها لولا يد معلمتها التي تمسك يدها بقوة.. جسمها يرتعش وينتفض.. فالحمى تصهرها بحرارتها المنبثة من وجهها الحمر وكفيها الصغيرتين.. عيناها زائفتان قد جحظتا من مقلتيهما وبان السرب الشديد فيهما.. بينما ارتعاش الجفون المبللة بالدموع لا يهدأ.

تسمت أمام الباب وهي ترى أمها قبالة مكتب الناطرة .. عينا المديرية السلطان عليها من مكتبها الفخم منعته أن تهرب إلى أحضانها.. بل زادت اضطراب أنفاسها المحموعة المتلاحقة.. أرادت الهرب من تلك العينين المتوعدتين إلى الخلف بعيدا.. لكن يد المعلمة التي تمسك يدها بقوة منعته .. الأرض تحنتها تتحرك.. العالم حولها يدور.. لا تدري كيف تهرب.. أنفاسها المحموعة تحز صدرها الصغير.. العينان السلطان مستمرتان في التهديد.. نفس التهديد الذي انطلق من فمها أمس وهي تخبرهن بأنهن ستاتي به اليوم ليتفحصهن ليكشف السارقة من بينهن.. وأنها لا تريد أن يعرف أحد من أهاليهن من أمره شيئا.. وإلا .. وإلا ! الأرض تعيد أكثر تحت قدميها.. دموعها تتساقط رغما عنها.. أمها قريبة لكنها بعيدة.. نظرت مرة أخرى.. العينان مازالتا مسلطتين بنفس التهديد.. غصت شفيتها بقوة وزادت خيوط الدمع المنساب كثرة.. يدها الصغيرة تبعث بحمم من النار إلى قبضة المعلمة التي تمسكها بشدة.

لم تستطع الطفلة أن تلتقط الحديث الدائر بين أمها والناطرة.. «قالت لي في الصباح لا أريد أن أذهب إلى المدرسة .. قلت لها لماذا .. أجابتنني بأنها مريضة وستعود إذا حضرت المدرسة اليوم.. صدقيني كنت قلقة طوال الوقت.. فهي ليست من النوع الذي يتحجج بالمرض.. فهي متفوقة وتحب المدرسة كثيرا.. خفت من

* قاسم من سلطة عمال
الوحة للغة تريا البقمي - الكويت

المكتومة المنقطة منهن.. ارتفعت أصوات النحيب من هنا وهناك ..
هو لم يكن يهيم الأمر.. فقد زادت أذناه إرهافا.. وزادت نظراته قوة
وحدة.. وتعالى لهاته وتدل لسانه الأحمر الطويل.

نورا تجلج بخدوف.. يفزع إلى هذا المكان من ركن من أركان
الصف.. عينها الجاحظتان مشدودتان إليه.. أذناها تلحظان
النحيب والنشيج والشهقات التي بدأت تتعالى.. وخطا هو خطوات
إلى الامام.. بانثا جولته مع التلميذات لاكتشاف الطلبة التي قامت
أمس بسرعة سلسلة ذهبية ثمينة من إحدى الطالبات.

زاد التشنج وتحول إلى بكاء إلى نحيب.. تعال صراخ إحدى
التلميذات.. عينا نورا الفزعان للصورتان المنفتحتا إلى مكان
الصراخ.. إنها ليلى تصرخ بصوت عال.. «أنا لم أسرق.. أنا لم
أسرق.. لا أريد أن يأكلني لا أريد أن يأكلني.. أنا لم أسرق.. إنه لا
.. لا يفهم..»

ارتفع معها نحيب البنات.. لكن لولي تركض من مكانها
ومازالت تصيح.. ترتطم بالطاولات .. تصرخ عاليا «أنا لم أسرق..
انه لا يفهم.. ليل تهرب وهي تصيح بفزع شديد.. العملة تتلف
ليل بقوة عند الباب وتمنعها.. الصف يرتج من صراخها العالي..
الكل لم يد يد عليه انه انزعج.. لكن الصراخ.. النحيب ارتفع من بقية
التلميذات بشكل حاد.. بأن الانزعاج أخيرا على وجه الكلب.. فظهرت
الناظرة عند الباب وأطلت بعينها الغاضبتين الحادتين.. زاد الفزع..
جحظت العيون .. زاد الاضطراب .. انسابت شلالات الدموع أكثر
.. لكن .. الصراخ .. والصياح تحول إلى نشيج مكتوم منقطع ..
وبقيت واقفة في مكانها.. عاقدة زراعيها.. تدور بعينها الحادتين
المهددتين خلال الوجوه الصغيرة.. الكلب استعاد هدوءه وبدا يكل
جولته على التلميذات .. كلما يقرب من إحداهن.. يرتفع نشيجها.
لكنه يعود إلى الانخفاض بنظرة من العين المتوعدتين.. لكن النهاية
تتصاعد وتزداد وتيرتها.

أحست نورا بأن أنفاسها تنقطع وهي ترقبه بذهول.. يفزع ..
جحظت عينها وهو يقرب ناحيتها.. لاحظت ثوب زميلتها التي
أمامها يتلجلج ببقعة.. بقعة تتسع سريعا.. تتساقط إلى الأرض
قطرات متتالية.. تصبح خطا رفيعا ينساب على الأرض مكونا
بقعة صغيرة من المياه .. الكلب يقرب بأنفاسه من وجه زميلتها ..
البقعة على الأرض تكبر.. تتسع..

ازداد وجيب قلب نورا .. ماذا لو أخطأ وظن أنها هي التي
سرت.. صار على قيد خطوات منها.. الفكرة تدق رأسها كطريقة ..
من المؤكد انه سيخطئ فهو حيوان.. والحيوان لا يفهم كما تقول
معلمتي.. تلاقت دقات قلبها كطبول أفريقية.. جحظت عينها
بالفزع.. جسدها يرتعش ويتنفض .. هو يقرب أكثر.. أنفاسها
تتلاحق وتنقطع أكثر.. أقرب أكثر.. أنفاسه تنفخ.. عينا الحادتان
مركزتان في عينيها التي تجتمع فيهما الدموع .. لسانه الأحمر
يتدل بلهات أكثر سرعة.. اقترب أكثر.. أنفاسه للزجة ترتطم
بوجهها المحمر.. تدخل منخريها اللذين توسعا إلى آخرهما.. تصل
إلى صدرها .. تطبق عليها.. إنها لا تستطيع التنفس.. صدرها
يضيق.. يختنق.. إنه يخترق عينيها.. يسهما يلتصق بها أكثر..

يجسده الأسود .. اللاعق .. الضخم.. إنه أخطأ .. إنه مختف.. عينا
الحادتان تسيران عليها بشك.. لا يقين.. إنها تختنق .. تختنق ..
انه .. انه .. لا تاكلني لا تاكلني.. و.. وتهاوت على الأرض كخرقة
من دون صوت.

الأم تدير بعينها بينما القلق ينهشها .. نورا نائمة على القعد
الامامي الذي دفع مسئبه إلى الخلف.. تضع يدها بين وقت وآخر
على جنبها الملتبج بالحمى.. لا تدري متى تستطيع الوصول إلى
المستشفى.. القلق ينهشها.. ماذا بها يا ربي.. إنها كانت عابية جدا
حتى أمس.. ماذا حصل لها.. لماذا هذه الحمى المفاجئة؟ إن
جسدها ينتفض ويلتهب.. ساعدتها المعلمات على حملها ووضعها في
مقعد العربة.. الناظرة قالت لها بالآ تلتقي.. فالיום الدراسي كان
عابيا جدا.. الحمى قد تكون أمرا طارئا .. لكننا قلقة.. قلقة جدا..
نورا كانت ترفض الذهاب اليوم صباحا إلى المدرسة.. لم تستطع
معرفة السبب.. ضغطت أكثر على دواسة البنزين .. فانطلقت
العربة بسرعة أكبر.. القلق يمزقها وهي تطرف بعينها للامامتين
نمو الطلبة .. إنها ساكنة لا تبدي حراكا.. لا تفتح عينيها.. فقط
الجسم ينتفض وينتفض.. لمست وجهها مرة أخرى.. الانتفاضة
والارتعاشات تزداد نوباتها.. تناهى إليها صوت نورا ضعيفا
أخاف .. أنا أخاف من عينيها القاسيتين.. أنا أخاف منك.. أخاف منه
.. من لونه الأسود.. أخاف منك.. أنا.. أنا.. «ارتفع نحيبها.. إنها
تطم.. لا إنه كابوس.. ارتفع نحيب الطلبة أكثر.. تحول إلى صراخ..
الطلبة تصارع وهي تصرخ بأعلى صوتها .. لا .. لا .. لا تاكلني.
إنه هو .. لا .. لا تاكلني.. لا تاكلني خيسوط الدمع تندفع من العينين
المغمضتين .. تغطي وجه الطلبة التي تصرخ بأعلى صوتها.. ترفس
برجليها.. تشوح بيدها وهي تصارع شيئا ما بشدة.. «لا تأكلوني.
لا تأكلوني» .. لم تدرك ماذا تفعل.. تنظر إلى الطلبة يفزع بعجز ..
دموعها تتساقط.. يداما على القود ترتعشان .. قدماها ترتعشان ..
أين البنزين.. أين الكابح .. ابنتي .. لم تعرف كيف استطاعت إيقاف
العربة.. انحنت على الطلبة تهدئها .. الطلبة ما زالت تقاوم
بجسدها.. يفزع بصراخ.. جسدها يبعث بالحلم النارية إلى
أعضائها التي تحمطها.. الناس تجمهر حول العربة الواقفة في
منتصف الشارع المزدهم .. حركة السير اضطربت .. توقفت
عربات كبيرة خلفها لا تستطيع التقدم إلى الامام.. إنها عاجزة ..
عاجزة لا تدري ماذا تفعل.. شدت الطلبة إلى أعضائها أكثر.. الطلبة
تهأ .. تستغرق في الصمت .. في السكون أنفاسها تخرج في
صدرها ضعيف شديد.. أحدهم سال .. «ماذا بها فطنتك
سيدتي».. نظرت بعينها الدامعة التي لا تستطيع التمييز بينما
الطلبة تحرق بوجهها الناري أعضائها .. لا أدري .. لا أدري.. إنها
ليست طفلتي نورا.. إنها ليست نورا التي أعرفها.. قلبي يحدثني
إنها .. إنها طام نورا..

تلك الغرائيق

يونس الأخزمي *



المدين الأخرى، مدين الصقيع كما يسميها أبي، لندين وباريس، لكن ليس هنا حيث الحرارة في الصيف تطالع الرأس. الدنيا دارت دارت وجاء علينا الدور، والرد الذي كنا نتمناه صرنا نكرهه. لا عاقل يخرج الا ربما لصلاة الجمعة، والذين يسر. وهالا نذكرت بأنني لم اصل الجمعة في حياتي، ولا عرفت كيف تصل. استغفرت الواحد الذي لا شريك له، ودعوته في سري أن يهديني سواء السبيل، ونطقست

بالباتمة.

قلت ايضاً: قد يتساقط الثلج هذا اليوم لأول مرة وقد تعوي الريح وتزجر قدام الابواب، وعندها ستنمو عاصفة ثلجية مدمرة كتلك التي شاهدناها في نيويورك في اواخر التاسعة قبل امس وقتلت العشرات وشردت المئات ودمرت البيوت والسيارات وحطمت الجسور والقطارات الضخمة، وتمتعت في داخلي لوان تتاح لي فرصة رؤية الشجر البياض وهي تهطل ناصعة خفيفة على المساحات فتغطي الودية وتكسو قسم الجبال طبقة بياض رائعة، عندها سنركض انا واخي معن الصغير في المساحات الخلابية ونسقط على ظهورنا، ونستصعد اعل قمة لنهبط منها مترجلين بهارة وجنون كما في سباقات التزلج، أه، وسيكون بإمكاننا التقاط الصور الكثيرة وصيد الاسماك من خلال فتحات مياه الانهار، المتجمدة، ونذكرت بأنه لا يوجد في حيننا انهار ولا حتى في بلادنا كلها فحبست.

لن أخرج اليوم، هكذا قررت، حتى وان كانت امي قد طلبت مني، قبيل ان تخرج ان اذهب للسوق لشراء البهارات والسمك والفلفل، وشددت لي لهجتها. قلت لها: «معن» معن سيذهب بدلا مني، فحذرتني: «أخوك عنده مذاكرة، امتحانات قريبة». مسكين معن، مثلي لا يجب المدرسة، لكنه صغير، لا يمكنه تركها، انا تركتها منذ عام. حتى الثانوية التي ترجمتني امي ان احصل عليها واشغل بها. لم اكملها، اكراه المدرسة كما يكرها معن الصغير الذي بلغ العاشرة قبل شهر. مسكين معن، كان ينتظر هدايا عيد ميلاده، كما يفعل اهل اصفقائه، لكن واحدا منها، انا وابي واممي، لم يتذكر ذلك، وحتى حين وقف هو وطفلي في الصلاة ليذكرنا باليوم، فوجيء بأبائنا الخاوية في اليوم التالي، امي فقط طبخت له البسبوسة التي يحبها، لكنه زعل واكتأب وجهه، ولم يأكل منها الا بعد ذلك بأيام. حتى أبي يكره المدرسة. لم يذهب اليها كثيرا، عذب جدتي وطويلا، فخر به جدتي اكثر من عشر مرات ليجبره على الدراسة، نصحه كما فعل أبي معي «المستقبل في المدرسة، الشهادة سلاح على الدنيا العوجى، والجهل حمار يحصل البرسيم»، أبي وضع اذنا من طين واذنا من عجين ولم يته حتى الصف الرابع الابتدائي، لكن أبي

الصباح.

حين استيقظت، انتفض بطني وقرقعت امعائي، نادرا ما ينتابني ألم مفاجيء وحاد يتوسط معدتي حال استيقاظي، لكن الألم، وبعد دقائق، كان قد تلاشى تاركا مكانه لصداق بدأ ينمو تدريجيا، حاولت، كمعدتي اليومية. ان احلل الاسباب التي اوصلتني الى هذه الحالة، لكنني لم استطع تذكر وجبة الامس يكاملها. فشلت ذاكرتي، نادرا ما كان يحدث في ذلك ايضا.

مع الصداق يصعب النوم، الكسل يحتلني، يتواجد في كل جزء وخليخ من جسدي، بالكاد استجعت قواي الواهنة ورفعت رأسي قليلا ونظرت للساعة.

الثامنة، يوم جمعة، وسط تشرين الثاني، الجو بارد يتخم الكسل، أبي واممي خرجا منذ الامس ولن يعودا حتى منتصف الليل، هدوء جميل في البيت، ابي كائن على هذه الارض لا يرغب في الترحيل ستنعمنا واحدا عن سريمه، حيث البقاء، وحيث النوم المسترخي والمتنعم على طول السرير وعرضه، اجل، الجو بارد في الخارج، والسرير دافئ مفر، لا يوجد سبب مقنع لدي لكي استيقظ، ان اخرج، وسردت على نفسي الاحتمالات الممكن حدوثها لو اني طاولت همتي الضعيفة وخرجت

قلت: لو خرجت في هذا الجو الذي لا يرجح فحتماً سأصاب بنزلة برد حادة، انفلونزا او رشع على اقل تقدير، وعندها سأسكن الفراش لا حول لي ولا قوة وستسكنني حمى مدمرة مع بداية اجازتي السنوية التي قرر لها ان تمضي هنا، لا لعدم رغبتني في السفر، فانا احلم بسفرة حلوة، ولكن اسبب بسيط جدا: لا يوجد مال في الجيب. وتذكرت المسألة التي بدأت مع بداية الشتاء، ولم يسلم منها احد في البيت، وربما لم يسلم منها ابي كله، كنت استمع لنشرات الاخبار التي قالت بان الانفلونزا مرض ينتشر في كل مكان، وسبب وفيات كثيرة، لكن في بلادنا -والحمد لله- لم تسجل حالات. كتب، جاران مسعود ماتت له طفلة في المهد بسبب المرض اللعين. كنا نعطس ونكح طوال الوقت ولا تفرق، ونتاجول الادوية بشكل هستيري غريب. أه.. ابي سعل دماً وظن انه سيموت، وودع ربه بزيارة لكه حين يخف، وانه سيؤذي من ماله اللعزن، وسيضيع بقره. لن ادع ذلك يحدث لي ثانية، ليس من المناسب على الاطلاق وعلى أي كان من الخلق ان يجازف بصحته وودعه باله ويخرج من بيته الدافئ الى جو لم نشاهد مثله من قبل. درجة الحرارة انخفضت بشدة هذين اليومين، وهذا الرقم الاحادي لم يكن يظهر على شاشة التلفاز لينبئنا بأحوال الطقس، كنا نراه في

* قاص من سلطة عمان

زكي، لديه تجارة، وبيتنا كبير، وعندنا مزرعة بحجم مدينة، وأنا ساكنون مثل أبي، تاجر، المدرسة والشهادة مع البرسيم.
أبي أيضا طلب مني أن اشتري له صيغة سوداء للحبشة التي بدأت تبيض.

لكنني لن اخرج، لن اتحزحزح من على السرير.
وهذا الصداق المقرب، من أين جاء في هذا الصباح، أف منه، مزيج.

صوت من ينده علي، يقظني. «أأن تذهب إلى السوق؟»
أحب صوت معن الصغير، يأتي هادئا رهيفا مثل صوت قطة تموء، كنت كثيرا ما أطلب منه أن يغني لي. قلت له: حين تكبر ستصبح مطربا عظيما، كشر وقال بصوت خافت: أسي تقول بأن من يغني كافر.

كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة بقليل، والاسواق تغفل ابوابها بسرعة أيام الجمع، نفخت كسلي وقت.
«ياسبحان الله»، هكذا نطقنا وأنا أشاهد الضوء الحاد على غير العادة، والقادم من خارج النافذة. سألت معن: هل لاحظت ذلك؟ لكن الضوء الحاد لم يفسح المجال لنظراته، أحس معن بالآلام كما أحسست به. ليس هذا ضوء الشمس المعتاد، انه ضوء قوي يملأ الدنيا، انتهجت إلى نافذة الغرفة، أوضحت الستارة، الضوء الباهر لم يترك لي ولا لمن فرصة النظر، حتى حين ارتديت النظارة السوداء مقتنعا بالنصر، انهزمت، كان الضوء شعاعا نافذا، اقوى من كل الاشياء، يا سبحان الله، نحن في علم أم في حلم. اغلقت النافذة واسدلت الستارة، فيكي معن: «أنا خائف».

مسحت على راسه:
«لا تترك الآن، يمانا سيفيدنا البكاء».
اتجهت إلى الباب الخارجي، فتمتته، فانهال علي الضوء قويا مؤلما حتى فركت عيني من شدة الآلام الذي باغتني، لم تمض سوى ثوان حتى بدأ الضوء في الولوج إلى داخل البيت، تأكدت من غلق الباب، لكن الضوء كان قد تمكن بالمكان واخذ يستعمره، رويدا رويدا فكتنا لا نرى سوى البياض، «اغلق عينيك، لا تفتحهما، قلت لمن».

كان بيكي وأنا اضمه إلى صدري وهو يصرخ
«أين أمي؟»
الآلام يصير عيني
وأنا أتمالك نفسي وأضم معن إلي لا تخف
ستأتي أمي
يصرخ:
«هذا يوجع».

اضمه إلي أكثر: «أنا معك، لا تخف» فيزداد نحيبه، أنا كذلك أحس برغبة في البكاء، أرغب في رؤية أمي وأبي، أين هما؟ وهل يريان من نراه؟ لماذا لا يتصلان، وتذكرت بأنه لا يوجد هاتف في البلدة. تركته في الغرفة: «سارع، ثانية فقط، لن اغيب، لا تترك». هبطت الدرج ريشما اتيقن بأن كل شيء مغلق وأنه لا مجال لدخول

الزيد من الضوء، الاشياء قدامي بياض في بياض، امطت السلم دون أن اقوى على رؤية ما أمامي، اسبح في الوسط الأبيض، اصطدم بالجدار، اقرب وجهي منه، افتح عيني، أبيض، كان لونه ازرق قبل قليل.

«يالله، رحمتك» معن بيكي وأنا اتلوح في ممرات البيت، الآلام للسيطر على يدمع عيني، أفركهما. الآلام يزداد. يالله، ما الذي يحصل، البرد والافتقونزا أيرك بكثير من هذا الربيع، وما هو هذا؟ القيامة؟ الشمس اقتربت، صارت على بعد شبر من رؤوسنا؟ لكن الدنيا برد، هل هو اختبار لنا يارب. ووعدت ربي بالحج مع أبي إذا لم يلحق بي وبمعن سوء.

الصداق يعاودني ثانية، أشد من المرة الأولى، رأسي يعوي، صوت حاد يملأ جدرانتي، يطن، فيزداد الصداق، تأكدت من غلق النوافذ والستائر وصعدت ثانية إلى معن.

«سمنوت»

«لن نموت، لا تخف، كن رجلا»
أقول له وأنا اضمه إلى صدري ثانية، نموعة غزيرة.
«استغفر الله» من كل ذنب عظيم، رحمتك يارب، فيكرر معن وراشي، ويسألني.

«هل هو يوم القيامة؟»
«لا، لا القيامة بعيدة»
«ما هذا الآن؟»
بماذا اجيبه، أنا لا اعرف ما الذي يجري من حولنا، لم يحدث ذلك من قبل، ولا قرأت عنه، ولا سمعت به طوال حياتي، لكن معن كان يلح في سؤاله ريشما يعطلي بأجابة تريهه:
«ما هذا الذي يحدث؟»

«تغيرات في الجو، ستزول بعد لحظات، لا تخف، ادع الله»
فيتمتم:
«يا رب، يارب...»

الظلمة.
فجأة، وبعد كل ذلك الضوء الذي جزمنا بأنه سيقضي علينا، وأناذا القيامة، اختفى الضوء واستعمرت المكان ظلمة حالكة، «يالله ما هذا البلاء العظيم».

أسأل معن:
«هل ترى شيئا؟»
يجيب بصوت متهدج:
«ظلمة، أرى ظلاما أسود»
وبيكي، أربت عليه:
«لا تخف، أنا أيضا أرى ظلاما دامسا»

ما هذا؟ حلم؟ كابوس؟ زعر؟ وهم كاذب؟ ما الذي يحدث؟ ماذا يجري في الدنيا اليوم؟
«سامعنا يارب، غفرانك يارب، عطفك»
أقف محاولا إشعال الضوء، أتمسك الجدران لكي أصل،

اضغط على المفتاح، لا شيء يحدث، الظلام هو الظلام.

«هل ترى شيئاً؟»

«سأل معن،

«لا شيء»

هل أصبنا بالعمى بعد ذلك الضوء، هل فقدنا البصر بسببه، اقرب من معن، اقرب وجهي منه، الصق جبھتي بجبھته، وإحذق في عيني، ادفق فيهما فلا أرى شيئاً، أسأله وأنا على نك الوضع:

«هل ترى شيئاً؟»

«لا»

يا الله، يوم ليس كمثل يوم، أترك معن وإنزل السلام وهو يصرخ بي

«لا تتركني لوحدی»، ويكرر،

«لا تخف، سأضیء المصابيح،

هكذا اعتقدت وصدقت: عمل كهربيائي ناتج عن الضوء الشديد، جرحت خطواتي الى حيث جميع مفاتيح التحكم، السادة العمودية لم تكن مظلمة، ساورني الشك فادرتها ريثما اتيقن، مرة، اثنتين، ثلاثاً، ومائة، لا استجابة، لم اكن لا لاصدق بانني فقدت بصري هكذا وبهذه السهولة. معن يهبط الدرج خائفاً مذعوراً، اتلقفه.

«هل ترى شيئاً؟»

«لا شيء»

هذا ليس علماً، مستحيل هذا الذي يحدث لنا، لماذا؟ وما هي النتيجة؟ هل لانني أنذبت، لم اصل الجمع، ما ذنب معن الصغير، واستفترت للسرة الالفة، ووعدت ربي بالحج والزكاة والطيبة والاستقامة، قرأت ما حفظته من السور وأنا اضم معن الى صدري وهو يبكي:

«لا تخف، سينتهي كل شيء بعد قليل»

وكأنني احاول دون جدوى طمأنه نفسي قبل كل شيء، وداخلي يصرخ «لن ينتهي شيء، سيبقى هكذا حتى تجن هذا اليوم»

«أين أمي؟ أين أبي؟»

«في الطريق، لا تترك، لن يفيد البكاء في شيء»

اسحب الى اقرب كنيسة تجلس عليها، فتأخذني الدهشة حادة مفزعة. لا كنيسة، الصلاة فارغة عدا من جدران، اتلمس الجدران واحداً بعد الآخر، اسمر يدي على الفضاء المنتشر، ارفس برجلي الفراغ علماً تخبط في شيء، لا شيء، فقط لا شيء، اخفقت الاشياء جميعها، يزداد بكاءه الخائف، اسحبه واجره الى النافذة أين النافذة؟ لا شيء، اسحبه باتجاه الباب، أين الباب؟ لا باب، فأبكي ويبكي من بشدة، اضمه «لا تخف، الله معنا، الله معنا»، نجس على الارض واضمه الى صدري بكل ما املك من قوة «لا تخف يا معن، سينتهي كل هذا»

ماذا عساي ان افعل؟! اقرص نفسي، الطم وجهي علني استيقظ من هذا الكابوس، الطويل فلا اجد غير الالم، اطلب من معن ان يقرصني:

«أقرص بقوة قريباً هو كايوس»، ويفعل،

«نحن لا نحلم، انها حقيقة» يقولها بصوت مبجوح من البكاء،

ولكرر عليه

«لا تخف، سينزل كل شيء، انها تقلبات الجو وستزول»

لكنتي لا اصدق، ابداً لا اصدق الذي اقول، انها القيامة، بكل تأكيد بعد قليل ستأتي الصرخة العالية فنموت جميعاً، سيموت معن الذي لم ير الدنيا بعد، ولا تمتع بالمناظر والالعب، ولا حق حلمه في ان يصبح مدرسا، ولا حصل على الهدية الكبيرة التي وعد بها حالماً يتنجح، ولا حضن ان قبل ان يموت، سيفقد ملاكاً في الجنة، يظهر جناحين ابيضين كالثلج، مبتسماً في الوجوه، اما انا... واصرخ من قمة رعبي: «استغفرك يا ربي واتوب اليك، اكبرها ألف مرة وجهي يهطل دمعاً سالحاً، لعنة الله على الدنيا التي البستنا الذنوب، لو كنت اعلم، لو عذبي علم الغيب، سامحني ياربی»

معن يبكي، ينتشج بقوة وأنا انتظر الصرخة، ستأتي بعد قليل، بعد ثوان، أرتجف، وقلبي مليء بالهلع والفرع والقاتل. لو كانت لدي النية فقط لاصلي اليوم، لو صمت رمضان واحداً من قبل، لو صليت شهراً متتابعاً بخشوع، لو لم اشرب تلك الخمرة اللعينة، شربتها مرتين، فقط مرتين، ناصر صديقي السيء علمني شربها، جازبه عني يارب، مرتين، شربتها امس للسرة الثانية، شربت علبتين، ولا حظ لي احمراري عيني فاعتقدني مرقفاً، سألني، فقلت له مرقف. فقط مرتين، سامحني يارب، لو عشت فلن اعود لها، لن اشرب ما حبيت، سأبقى في المسجد ليل نهار عابداً خاشعاً، عاكفاً مبتهلاً، هذا وعد مني يا تواب ياربهم يا ماضيهم، لا تمنني الآن، اريد ان اصلي اولاً، ارجوك ياربی العظيم، وسبحت في دعاء طويل وعبادة وبكاء.

حتى تلك الوهلة، كنت متيقناً بأن الصرخة لا محالة آتية، وأن البحث الكبير سيبداً بعد حين، وانني من الهالكين، لكن الظلمة الطاغية شرعت في التبدد فجأة، ورويدا رويدا انكشف الوجود على اشعة الشمس الهائلة القادمة من السماء، وخيل لي انني سمعت صوت العصافير تقضي في حديقة البيت، وهذا معن وابتمس وابتمست له، قامت فرحاً: «ألم أقل لك بانها تقلبات وستنتهي»، كان الاثاث والنباتات قد عادت للصلابة التي اخضعت سواداً خالياً قبل هنيهات، ازحت الستارة فمسقت الضوء على السجاد والاثاث هائلاً رقيقاً، فرحت ورقصت، وفرح معن. ازحت الستائر كلها «سنخرج الآن». كانت السحب تتجمع وتتراص في السماء، وكانت الاشجار الخضراء جميلة تتمايل في المحيط. صرخت: احمدك يا الله، ولن انساك بعد اليوم. كنت مقتنعة في الداخل بأن ما حدث انما هو اختبار عصيب، وإن دعواتي الصادقة الملحة قد اثنت ثمارها، وأنه من الغد سأحقق وعدي لربي وسأصلي واصلي، ولن اتوقف ابداً. وما ان هممت بالخروج حتى قاجأنا المطر. كانت حياته كبيرة تتساقط على ارضية الحوش مصدررة صوتاً قوياً. رويدا رويدا

حتى زادت حدته. عدنا ادراجنا الى الصلاة وجلسنا امام النافذة في انتظار ان يتوقف. الساعة في الحائط تشير الى الحادية عشرة، نصف الساعة وستقفل الملائم جميعها ولن تفتح ثانية حتى ما بعد الظهور بساعات، ويعد الظهور سيعمر ناصر على وسفخرج في نزهة للشاطيء، لن اشرب، وعد لن اخلفه ما حبيت، ولن اذن مع ابد الدهر.

مكثنا قدام النافذة، المطر يزداد غزارة ومعن ينظر الى بابتسامته. خذاه بلهها الدم فطسم اخاديد، وعينا احمرتا من كثرة البكاء.

ازداد المطر، وساورتني الظنون: انذا للتمتة، تكملة الحكاية التي يبدو بانها لن تنتهي على خير هذه الليلة. معن احس بذلك ايضا فاقرب مني وضم راسه الي. لكننا اعتدنا على المطر الغزير خصوصا في ايام الشتاء، حيث تغدو الايام فيها والمساحات رطبة ليل نهار، يهطل مطر وتتبعه اودية، وهكذا طوال ثلاثة اشهر، بعدما تشع الارض نضارة وتبتسم البساتين خضرة وتالتق الاوراق ناصعة الاخضرار، ويلهو الصغار في الاودية وحول المياه المتجمعة، وتكثر الرحلات والاكلات المشوية. اعتدنا على المطر واحبيناه، نخرج حين يهطل رذاذا ناعما ونركض في الحوش، نثبل ونضحك، نفرح بالطر، يطر بنا، له طعم لذيق يرقص لحاسيسنا، ونراقب غزراته التي تطرب قلوبنا من خلف النوافذ. والمطر عندنا لا يستمر لأكثر من ساعة، ومعظم الاحيان يهطل بغزارة غريبة لا يلبث ان يتوقف. بعدها تتدرج الشهاب والسيول فتعتمد السماء، وهكذا في اليوم الذي يليه. سيتوقف المطر بعد قليل كالعادة وستكشف السماء عن شمس بهية متألقة، يعقبها سحب فطمر فهدوء.

«سيتوقف بعد دقائق»

هكذا قلت لمعن وأنا اشعر به يرتجف. وهكذا اعتقدت وتمنيت من قلبي ان ايضا. لكن الساعة كانت قد تجاوزت الثانية عشرة، ولم يبق محل مفتوح لنذهب اليه، ولا توقف المطر. كان يهطل بشكل غزير لم اره عليها من قبل. كانت المياه تتدافع على زجاج النافذة بقوة فلم نعد نرى ما خلفها. وكان صوت سقوط القطرات حادا مفرعا، «لا تخف، سيتوقف بعد قليل».

هبت الريح.

«يا الله، ليس هذا يوما عاديا»

كانت الريح تصفر على النافذة، تحرك الاشجار وتصرخ اغصانها فتموء.

«متى سيتوقف؟»

«لا تستعجل»

وشرح في البكاء، قلت له ببرة حادة

«لا تيك، لن نفعنا بكأوك، هذا مطر، فقط مطر»

وتمنيت لو انها ظلت تمطر فقط، الريح بدأت تلطم بحدة على النافذة، وبدا الزجاج يتشقق امام حدة العاصفة، سحب من وصعدنا غرفته، وما ان دخلنا حتى سمعنا صرير اجزاء التخليل المتمايلة في الحديقة، تبعها صوت تحطم الغصان وسقوط الاشجار بدوي صاحب من الجدران.

«سنغرق»

«لا تخف، لن يصيبنا الا ما كتب الله لنا»

الوسواس في صدري، يلعب بحرية، يصعد الاشياء ويوترها،

وانا احاول العكس:

«سحابة وتزول،»

«دقائق وسيهدأ الكون»

لكن الوجود يزداد عصبية وجموحا. صوت تحطم الزجاج في الصلاة، التي نظرة من نافذة الغرفة التي بدأت في التثشق فأرى منسوب الماء قد ارتفع. المياه احاطت بالبيت وحاصرتها، المياه المرتفعة اغرقت الحشائش والاشجار الصغيرة في حوش البيت، وسقط العريش الذي بناه ابي قبل ايام ليكون مجلسا للرجال في ايام الطقس المعتدل. وعلى مقربة من الحوش حيث بيت جارنا مسعود، جرفت المياه الغاضبة سيارته الصغيرة وبعض الاثاث.

يتحطم الزجاج في الغرفة فاسحب معن ونهول لغرفة ابينا، يتحطم زجاجها هي الاخرى وتتدافع مياه الامطار اليها، قسوة هادرة، يتبلل السجاد والسرير، يرد، يرد عنيف يهزنا، ارتعش وتصطك اسنان معن، افسر به الى غرفتي في السطح، بابها تحطم وغمرتها المياه، فساتن اوراقي وتبلت ملابسي الجديدة. اهبط به السلام وأنا متيقن بانها القيامة، النوم نفسي. كان يجب ان اصلي بعد ان رحلت الطلعة، كان يجب ان اصلي وقتها. اهبط الى الصلاة، المياه الجارية اغرقتها، يتحطم الاباب فتدافع المياه، ومعن يبكي ويصرخ وأنا اجره خلفي. «لا تيك، بكيت انا ايضا، شملني الغزع من راسي حتى كاحلي. الخوف، الخوف، يسحقني الآن، لم اعد اسمع بكاء أخي، لم اعد ارى الاشياء بوضوح، المياه شديدة البرودة تتدافع من الاعلى، تتدفع على الصلاة وأنا ومعن نقف على الدرج، اضمه، يهتل الدرج بنا، يصرخ معن بقوة، نسقط معا ونجترج، المياه قارصة البرودة، احاول التشبث به لكيلا يفلت مني، يجذبني التيار، واشده نصوي، التيار اقوى مني ومعن يبكي، يصرخ، ويبتعد، يتصرم من بين قبضتي الضاغطة. اصرخ فيه «تمسك باي شيء، لا تخف، سينتهي كل شيء بعد قليل، تجرفني المياه وصرخات من تبعته عني وصوت تدافع المياه الهادرة يحجب عني صوته»

رويدا رويدا «معن، معن» ولا يجيب. اصطدم بالطوب وجذوع الاشجار، «معن، معن» ولا يجيب يصطدم رأسي بوعاء غريب فتسحب دماي على جبهتي، «معن، معن» لكنه لم يعد يسمعي. تحدثت جرفني وأنا اسأط على الاشياء التي تحدثت دون سبب، لماذا كل هذا؟ ما السبب؟ الى أين ياخذنا هذا التيار القاتل؟ أين نهايته. لو كان كابوسا لاستيقظت منه ومنذ زمن، ولما احسست بهذه الآلام القاتلة. جسدي يصطدم بالاشياء، ينفرس غصن في خاصرتي، تلتف خيشة على رأسي، واتالم، ابتلع حصاة، انقلب، اغطس في العمق الصلب واصطدم بكواته، واطلع للسطح الغاضب، انزفب النهاية وقمى يعاني بالارتبة، وكأني سمعت صوت من الصغر، يناديني «محمد، محمد»، كان صوته مشوشا، وفي وسط التيار لم أتبين ما اذا كان يبكي او يصرخ هذه المرة، او ان صوته كان هادئا رهيفا مثل صوت قطة تموء.



التقى بها في عربة الترام، لمست كتفه وعندما فتح عينيه قالت: «هذا موقفك». كان ذلك هو موقفها أيضاً. توقفت عربة الترام، شق طريقه الى الباب ونزل بعدها، كانت صبية في الخامسة عشرة لا أكثر. خمن هذا من من وجهها المستدير عندما التقت اليه وهي ترمش بعينيها، متوقفة ان يبيدي لها امتنانه، قال: «شكراً، كان من الممكن ان يفوتني الزول في الموقف». شعر انها تتوقع منه اكثر من ذلك، اضاف: «كان يوماً محموماً، وكنت متعباً، وقد اسديت في معروفاً بإيقاظي، لاني انتظر مكالة هاتفية في الساعة الثامنة».

بدت راضية، سارا معاً عبر الشارع وهما يتنظران جانبا نحو سيارة تقترب منهما بسرعة، كان الثلج يتساقط، لاحظ ان مساحات زجاج السيارة كانت تعمل

عندما يسقط ثلج ناعم جدا كالزغب كما لو انهم ينتفضون عصافير تلحج نادرة في الاعالي، لا يرغب المرء في العودة الى بيته، قال في سره وهو يلتفت نحوها: «بعد المكالة الهاتفية سأخرج مجدداً، تسأل عما يمكن ان يقوله لها، لان الصمت بينها غداً محرّجاً. لم تكن لديه ادنى فكرة عما يجزم قوله لها وعما لا يجزم. كان يفكر بذلك عندما قالت له بوضوح: «أنا أعرفك بالصدفة»، قال وقد فوجيء بالامر. صحيح؟ كيف حصل ذلك؟

— أنت تسكن في البناء ١١٢ وأنا أسكن في البناء ١١٤ وقد التقينا قبل اسبوعين في الترام إلا إنك لم تنتبه في طبعاً.
— «غريب».
— «ما الغريب في الامر؟ انتم الكبار، لا تعيرون اهتمامكم الا للكبار، اليس كذلك؟»

سارا معاً بعض الوقت وهي تنتظر امامها مباشرة قالت:

— «ومع ذلك، انت لم تقل لي اسمك، حتى الآن؟»

— «هل يفترض بك معرفة اسمي؟»

— نعم هل فوجئت بذلك؟ «بعض الناس يهتفون، لسبب ما، انك اذا اردت معرفة اسم شخص ما، فلا بد ان تكون لديك دوافع خفية».

قال: «طبيب، فهمت اذن انك من الضروري ان تعرفني اسمي فهو رودولف».

ضحكت

— «وما المضحك في الامر؟»

ضحكت أكثر، توقفت وحملت فيها متحسلاً.

— «ورودولف»

رودولف

قصة: فالنتين راسبوتين

ترجمة: حسن م. يوسف *



دورت شفيتها واستغرقت في الضحك من جديد.
— «رودولف! كنت اظن ان مثل هذا الاسم لا يمكن اطلاقه الا على قيل في حديقة الحيوان».

— «ماذا؟»

لمست كفه وقالت: «لا تغضب! ولكنه اسم مضحك حقاً، ماذا تستطيع ان افعل اذا كان اسمك مضحكاً؟»

شعر بالاستغراق قال: «أنت مجرد فتاة وقحة! كم عمرك؟»

— «سنة عشر عاماً».

— «وانا ثمانية وعشرون».

ضحكت مجدداً وهي تنظر اليه من اسفل. سألها: «وما اسمك انت؟»

— «اسمي يوه».

جاء العقاب في الحال، فانفجر بضحك وهو يرتعش الى الامام والخلف. نظر اليها مجدداً ثم انطلق في الضحك. وقفت تنظر حولها، وعندما هذا قالت بلهجة استغراقية: «هل تجد اسمي مضحكاً؟»

انا لا اوافقك الرأي، يوه اسم مثل غيره من الاسماء».

انحنى نحوها مبتسماً.

— «أنا أسف، لقد جعلني اضحك حقاً! بهذا؟ نكون قد تعادلنا، صبح؟»

هزت رأسها، وصلا الى يانيتها او لا وكانت بنايتها هي التالية.

وقفت امام الدخول وسألتها: «ما هو رقم هاتفك؟» قال: «لست بحاجة لان تعرفيه».

— «خائف؟»

— «لا، ليس الامر كذلك».

— «انتم الكبار مجرد قطط مذعورة؟»

خلعت قفازها مع مت له يدها الصغيرة، كانت باردة وهادئة، صافحها.

— «طبيب، هيا اركضي الى البيت يا يوه»

ضحك مجدداً، وقفت امام الباب.

— «هل ساعرفني عندما نلتقي في الترام ثانية؟»

— «نعم ساعرفك بالتأكيد».

بعد يومين سافر في عمل الى الشمال ولم يعد الا بعد اسبوعين. في المدينة كان شذا الربيع النفاذ قد بات محسوساً، ان نفخت المدينة عن نفسها قتامة الشتاء، وانغدام الرؤية كما ينفخ الغبار. وبعد انقشاع السديم الشمالي، بدا كل شيء هنا اكثر اشراقاً واكثر ترجيعاً للصدى، بما في ذلك عربات الترام.

في البيت، كان اول ما قالته له زوجته تقريبا هو:

— «هناك صبية صغيرة تتصل بك كل يوم».

* كاتب من سوريا

سالتها بتعب وبإلحاح: «أية صبية؟».

«ومن أين لي أن أعلم! اعتقد أنك أنت من يجب أن يعرف ذلك».

لقد بدأت تثرأ أصابعي!»

ابتسم بقلق: «شيء مضحك!»

كان يستحم حينما رن جرس الهاتف، وقد استطاع عبر الباب أن

يسمع زوجته تجيب: «نعم، لقد عاد، لكنه في الحمام الآن. اتصلني لاحقاً

من فضلك».

كان يستعد للثوم عندما رن جرس الهاتف من جديد، أجاب

«نعم؟» سمع صوتاً سعيداً عبر سماعة الهاتف: «مرحباً يارودي! أذن

لقد عدت!» قال بلهجة حذرة، «ألو، من التكلّم؟».

«لم تعرفني يارودي؟ عيب عليك، هذه أنا.. يو!»

استدرك فوراً وهو يضحك رغم إرادته: «يو..؟ مرحباً! هل وجدت

اسماً أكثر ملاءمة لي؟»

«نعم.. هل يعجبك؟»

«كانوا ينادونني بهذا الاسم عندما كنت في مثل سنك».

«ولا تتظاهر أروك!»

«أنا لا ألتظاهر ماذا تقصدين؟»

خيم الصمت عليهما وكان هو البادئ بكمسه: «طبيب، لماذا كنت

تتصلين بي يا يو؟»

«رودي، هل هي زوجتك؟»

«نعم».

«لماذا لم تقل لي أنك متزوج؟»

أجابها ساخراً: «سامحيني من فضلك! لم أكن أعلم أن هذا الأمر

يهمك!»

«طبعاً يهمني! هل تحبها، أو شيء من هذا؟»

أجابها: «أسمعي يا يو، أرجو منك ألا تتصلي بي ثانية».

غنت في الرسالة فقط.. مذ.. عو..! أهدفت قائلة: «لكن، لا تسمي

فهمي يارودي! إذا كنت تريد أن تستمر في العيش معها فاهلاً وسهلاً،

أنا لست ضد هذا، لكنه لا يصح، إلى حد ما، أن تطلب مني عدم

الاتصال بك، لنفترض أنه كان لابد من الاتصال بك لأمه هام؟»

«أمر هام مثل ماذا؟»

أجابته مظهرة سرعة بديهيها: «طبيب، مثل مشكلة في مسائل

الرياضيات.. كمسألة الماء الذي يضخ من خزان إلى خزان، كما تعلم. في

مثل هذه الحالة يمكنني الاتصال بك، أليس كذلك؟» ويارودي لا تكن

خلفاً منها! نحن اثنان وهي بمفردها!»

سأل: «عن تحدّثين؟»

«عن تحدّث! عن زوجتك طبعاً!»

«وداعاً يا يو!»

«هل أنت متعب؟»

«نعم».

«طبيب، أذن صافح مخلي وذهب إلى الفراش.. ويارودي.. لا

داعي لأن تكلمها حتى!»

ضحك «طبيب، لن أفعل!»

التفت إلى زوجته وهو ما يزال يبتسم «كانت هذه يو. يو هو

اسمها.. اسم مضحك أليس كذلك؟»

«بالتأكيد»، قالت ذلك ثم انتظرت ماذا سيقول.

«لم تستطع حل مسألة تتعلّق بخزاني ماء، إنها في المصّف

السابع أو الثامن.. لا أذكر»

«هل ساعدتها في حل المسألة؟»

أجاب: «لا! لقد نسيت كل شيء، ومسائل خزانات المياه معقدة

حقاً».

في الصباح رن جرس الهاتف، كان الفجر ينبئ، في الواقع كان

الظلام ما يزال مخمياً وكانت المدينة برمتها منازل مستغرقة في النوم،

رفع رودولف رأسه عن اللوحة، ونظر إلى صف الشقق المقابلة، لم تكن

هناك أية نافذة مضاءة. عدا أضوية المداخل التي كانت تلمع مثل أنابيب

الإنارة اللفظة بالنيكل، استمر الهاتف في الرنين، وبينما كان رودولف

يمد يده لالتقاط السماعة، ألقي نظرة على ساعة الحائط، كانت

الخامسة والنصف، قال في السعادة بغضب: «ألو!»

«أسمع يارودي..!»

انفجر صاخراً: «يو! ما هذا التوقيت الجهنمي؟!»

قاطعته: «أسمع يارودي، لا تغضب! فانت لا تعرف ما الذي

حدث!»

سأله مهذباً من احتياجه: «طبيب! ما الذي حدث؟»

أعلنت بمرزاة: «رودي، أنت لم تعد رودي بعد الآن. أنت

رودولفيو. رودولف.. يو! عظيم، أليس كذلك؟ لقد ابتكرت هذا الاسم

منذ قليل. رودولف زائد يو يساوي رودولفيو! كأنه اسم إيطالي! هيا

قله!»

قال بلهجة يتزجج فيها الغضب بالياس: «رودولفيو!»

«صحيح! الآن صار لنا نحن الاثنين اسم واحد! نحن كيان واحد لا

يتجزأ، مثل روميو وجولييت. أنت رودولفيو، وأنا رودولفيو!»

قال مستعيداً لهجته العادية: «أسمعي، في المرة القادمة، هل لك أن

تختاري ساعة مناسبة أكثر من هذه، عندما تودين أن تطلقني علي

«أسماعاً جديداً».

«لا أترى، لم يكن بمقدوري أن أنتظر أكثر، هذا أول شيء،

الشيء الثاني هو أن موعد استيقاظك قد حان، تذكر يارودولفيو، في

السابعة والنصف ساكنون بانتظارك على محطة الترام».

«لن أركب الترام اليوم».

«مؤلم لا؟»

«عندي عطلة».

«عطلة ماذا؟»

«عطلة من العمل، لن أذهب إلى الشغل اليوم».

قالت: «وأننا ماذا بشارتي؟!»

«لا أعرف، أذهبي إلى المدرسة! هذا كل ما هناك!»

«هل زوجتك في عطلة أيضاً؟»

«لا، ليست في عطلة».

«طبيب، أذن فالأمر ليس سيئاً إلى هذا الحد، تذكر فقط أن اسمنا

الآن هو رودولفيو».

«وانا في غاية السعادة!»

وضع سماعة الهاتف وهو يشتم دونما حدة. ذهب لوضع

الابريق على الموقد إذ لم يكن بمقدوره العودة الى النوم الآن، كما ان ثلاث نوافذ في الشقق المقابلة قد اضيئت.

عند الظهر قرع الباب، كان يمسح الارض، ففتح الباب وهو يحمل الخرقه المبللة بيده، كان بمقدوره رميها في طريقه الى الباب، لكنه لم يفعل لسبب ما، كانت يو.

– مرحباً روديولفيو،
قال وقد فوجيء بها. «هاه» هذه انت! ماذا حدث؟»

– واخذت اجازة انا الاخرى.
كان وجهها خالياً من اي اثر لوخز للضمير، كوجه قديس.

قال بشجاعة: «هكذا انز! تريدان ان تلعب دور الهاربة من الدراسة! لا بأس! ما دمت هنا فابخلي! سوف انتهي من مسح الارض خلال لحظة».

تقدمت وجلست على كرسي ذي زراعيين بالقرب من النافذة، دون ان تخلع معطفا، واخذت ترأببه وهو يدفع الخرقه المبللة الى الامام والخلف على ارض الغرفة. بعد دقيقة قالت معلقة: «روديولفيو اعتقد انك لست سعيداً في حياتك الزوجية».

استقام قائلاً: «وما الذي يجعلك تعتقدين ذلك؟».

– «من السهل ان يلاحظ المرء ذلك، فانت مثلاً لا تستمتعي بمسح ارضية الغرفة. والناس السعداء لا يقومون بالعمل كما تقوم انت به!»، اجابها وهو يبتسم. «لا تخطئي الامور، ثم من الافضل ان تخلفي معطك».

قالت وهي تنظر خارج النافذة «انا مرعوبة منك».

– «ولماذا؟»
– «طيب، انت رجل.. كما تعلم»

ضحك: «هكذا الامران! كيف جرؤت على المجيء الى هنا اساساً»

– يعني مع ذلك نحن في النهاية، كلانا روديولفيو.

اجاب: «هاه! انا انسى هذا دائماً، طبعاً، هذا الامر يرتب على بعض الالتزامات»

استغرقت في الصمت، وبينما كان هو في المطبخ يفرقغ بالسطل، جلست هي يهدوء. وعندما عاد وجدها قد غلقت معطفا على ظهر الكرسي وقد بدت على وجهها علائم التفكير والحزن.

قالت: «روديولفيو، لقد بكيت اليوم»

– وما الذي ابكاك؟

– اخوتي الكبار اقامت الدنيا واقعدت لانني قررت ان اعطل اليوم،
– واعتقد انها كانت على حق»

– يا روديولفيو لم تكن على حق؟

نهضت عن الكرسي ووقفت بجوار النافذة

– «الا ترى انه يجب على المرء ان يفعل ذلك ولو مرة واحدة في العمر؟

أنت لا تستطيع ان تتصور مدى سعادتي لانني انكم معك».

استغرقت في الصمت من جديد. نظر اليها بتعجب. كان بمقدوره رؤية بروز نهديي المرتشين من تحت الشوب، كانا كشي عصافيرين صغيرين خطر بباله انها بعد ستة سيمسبحان مكورين وجميلين، شعر بالحزن وهو يفكر بها، من المفترض في مثل هذه السن ان يكون لها فتاتها الخاص بها، اقرب منها امسكها من كتفها، قال وهو يبتسم:

«سيكون كل شيء على ما يرام».

– «صحيح يا روديولفيو»

– «صحيح».

قالت «انا اصدقك»

كان يهم بالابتعاد عنها عندما قالت: «روديولفيو، لماذا تزوجت باكراً هكذا؟»

قال: «لا تكوني مستعجلة هكذا! ذات يوم ستتزوجين شاباً في منتهى اللطف»

– «انا اتمنى ان تزوجك انت»

– «ستتزوجين ممن هو افضل مني»

لوت حنكها وقالت دونما افتتاع: «هل تظن انه من الممكن وجود من هو افضل منك؟»

– «طبعاً، هناك من هو افضل مني بالف مرة»

تنهت باكتئاب: «ولكنه ان يكون انت».

اقترح قائلاً: «دعينا نشرب بعض الشاي».

ذهب الى المطبخ ووضع الابريق على الموقد، نادته: «روديولفيو، عندما عاد وجدتها واقفة عند رف الكتب».

– «روديولفيو، نحن اصحاب اهل اسم، ولا واحد من بين كل هؤلاء»

الكتاب لديه اسم اهل من اسمنا، ربما ما عدا هذا، سانت اكون بري، اسمه جميل اليس كذلك؟»

اجابها: «تم جميل، اذا كنت لم تقرئيه، خذيه معك. دعينا نتفق، لا مزيد من العطل، اتفقنا؟»

تشرع في ارتدائها معطفا، قال وقد تذكر فجأة: «ماذا عن الشاي؟»

ارتسمت على وجهها ابتسامة حزينة «روديولفيو، اظن انني سائمراف! لا بأس، فقط، لا تخبر زوجتك انني جئت الى هنا! اتفقنا

روديولفيو؟»

وعدها قائلاً: «طيب».

اثر انصرافها شعر بالحزن، ثم امتلا بشعور كئيب لم يستطع ان يحدده، مع ذلك احس بوجوده، ليس ثيابه وخرج.

حل الربيع فجأة دون سابق انذار، وخلال ايام قليلة اصبح الناس اكثر لطفاً وبدت لهم هذه الايام كمرحلة انتقالية بين التوقع والتحقق، لان احلامهم الربيعية تنبأت لهم بالحب والسعادة.

في مساء احد تلك الايام كان روديولف عائداً الى بيته عندما استوفته امرأة متوسطة العمر، قائلة «انا ام يو. ارجوك اعذرني، اليس اسمك روديولفيو؟»

اجابها: «نعم».

«اننا اعرفك من خلال ابنتي، لقد بدأت تتكلم عنك كثيراً في الآونة لاخرة، انا انني اود ان...»

لم تكمل الام عبارتها، فادرك انها تجد صعوبة في السؤال عما ليد ان تسال عنه كام. قال لها: «ليس هناك اي داع للقلق، يو وانا اصدقاء جيدين، ولن ينجم عن هذا اي سوء».

غمضت بسرعة وامسحها: «طبعاً، لكن يو فتاة طائشة لا تسمع الكلام مطلقاً. فانا كنت قادراً ان تؤثر عليها. انت ترى انني خائفة عليها، فهي في عمر لا استطيع معه إلا ان اخاف عليها. قد ترتكب حماقة

ما' وانا قلقة عليها ليس لديها صديقات من بنات صفها.. ولا من اولاد
وبنات جيلها عموما.
- وهذا شيء غير جيد.
- واعلم ذلك، يبدو لي ان لك بعض التأثير عليها..
وعدها قاتلا، طوبى سوف اكلمها، بصراحة، انا اعتقد ان يو فتاة
لطيفة ولا داعي للقلق بشأنها، مع ذلك ساكلمها، وسيكون كل شيء
على ما يرام.

قرر الا يؤجل الامر وان يتصل بها حالا، خاصة وان زوجته لم تكن في
البيت.
- «رودولفيو!»
كان بمقدوره ان يشعر انها كانت في غاية السعادة لسماع صوته.
- «انا سعيدة جدا لاتصالك، لقد كنت ابيكي ثانياً يارودولفيو!»
اجابها: «يجب الاتيكي كثيرا»
- «كنت ابيكي على (الامر) الصغر..» * لقد شعرت بالحزن عليه، صحيح
انه كان هنا على الارض، ليس كذلك؟
- «اعتقد ذلك»
- «انا اعتقد ذلك ايضا. نحن لم نعلم بوجوده ابدا.. ليس هذا فقط!
ولولا اكرزوبري لما علمنا بوجوده على الاطلاق! ان اكرزوبري يستحق
هذا الاسم الجميل كاسمنا»
- «صحيح»

- شيء آخر كنت افكر به، شيء، جيد ان الامر الصغر بقي نفسه ولم
يتغير، فمن الريع ان يتحول واحد مثله الى مخلوق عادي، اذ عننا الآن
اكثر مما ينبغي من الناس العاديين!
- «لست ادري»
- «اما انا فوافقة من ذلك»
- هل قرأت (ارض البشر)؟
- «قرأت مجموعة اعماله كلها. اعتقد ان اكرزوبري، كاتب حكيم جدا بل
ان حكمته ولطفه مرعبان بشكل ما. هل تذكر العبد (بارك) الذي اعطوه
مالا بعد ان اعتقوه فأنفق المال كله لشراء احذية. لبعض الاولاد الخفاة؟
اجاب: «نعم، وهل تذكرين (بونافوس) الذي اعتاد ان يسقط على
العرب وينهبهم، فكانوا يكرهونه، ويحبونه في نفس الوقت»
- «يجوبون، لان الصحران من مونه ستكون عادية جدا، اما حضوره
فيجعلها خطرة وشاعرية»
قال: «شيء جيد ان تفهمي هذاكله»
- «رودولفيو..»

غرقت في الصمت فاجابها بعد برهة: «نعم ما الامر؟»
ظلت مستغرقة في الصمت فشعر بقلق غامض. قال: «تعالي الى منزلي،
انا وحدي»
تقدمت نحو الكرسي وهي تنتظر حولها باحتراس.. سالها: «لماذا انت
قلقة هكذا»
- «هل هي خارج المنزل حقاً»
- «زوجتي»
- «ومن غيرها»

تقدمت نحو الكرسي وهي تنتظر حولها باحتراس.. سالها: «لماذا انت
قلقة هكذا»
- «هل هي خارج المنزل حقاً»
- «زوجتي»
- «ومن غيرها»

- «نعم هي ليست هنا»
- «انها عجوز شكسة»
- «هانا؟»

- «عجوز شكسة؟ تلك هي»
- «من اين جئت بهذه العبارة؟»
- «في اللغة الروسية العظيمة كلها لا توجد عبارة تناسبها اكثر من
هذه»

- «يجب الاتيكي لي مثل هذه الاشياء»

- انا رودولفيو، لا يور! في ذلك اليوم اتصلت به، فردت هي، هل تعرف
مانا قالت لي؟ قالت: انا كنت تتصلين بشأن مسألة خزانات الماء فمن
الافضل ان تتصلي باستاذ الرياضيات! اظن انها قد بدأت تغار!
- رودولفيو، السمت انا افضل منها؟ صحيح انني لم اتشكل بعد لكن
هذا سيحدث»

ابتسم وهز رأسه.

- «أأنت انت موافق، اظن ان الوقت قد حان كي تطلقها»

قال بحدّة: «كفي عن هذا الهراء! يبدو انني اسمع لك بالتامادي كثيرا»

- «لا تكنيني»

- «لا، نحن اصدقاء»

جلست صامتة مقبلة الجبين، كان واضحا ان هذا لن يدوم طويلا،
سالته بعد فترة: «ما اسمها»

- «كلوديا»

- «اسم معتبر»

ثار غضبه: «كفي عن ذلك، مفهوم»

نهضت، افضعت عينها للحظة وقالت فجأة: «رودولفيو، انا مجنونة،
ارجوك سامحني! انا لم اقصد..!»

قاطعها حذرا: «رجاء لا اريد اي بكاء»

- لا، لن ابيكي»

اقتربت لتقف في مواجهة النافذة، قالت: «رودولفيو، فلننقد اتفاقا، انا
لم أت الي بيتك اليوم، ولم اقل شيئا، اتفقا؟»

- «طوبى»

- «اعتبر اني قلت لك وداعا على الهاتف»

خرجت، بعد خمس دقائق رن جرس الهاتف: «وداعا يارودولفيو»

- «وداعا»

انتظرت ان تقول شيئا انما اغلقت السماعة.

مضت فترة طويلة دون ان يراها او ان تتصل به، فقد غادر المدينة
مجيذا ولم يعد الا في شهر ايار بعد ان كان الربيع قد قام بقلب النظام
الشمسي لصالحه. في تلك الفترة كان غارقا في العمل لذا كان يؤجل
الاتصال بها كلما تذكرها: «سوف اتصل بها غدا او بعد غده لكنه لم
يتصل بها ابدا»

واخيرا التقى بها صدفة في إحدى عربات الترام، رآها هو او لا فيدا
يشق طريقه نحوها بنفساد صبر بعد ان كان الربيع قد قام بقلب النظام
الشمسي لصالحه. لانه ان فعلت، لن تكون لديه الشجاعة للقفز في اشراها، لكنها لم
تنزل، فوجيء بنفسه عندما اكتشف كم كان سعيدا لعدم نزولها،

وربما كان ذلك أكثر مما كان يشعر به ، لو انه كان ينظر الى ما بينهما على انه مجرد صداقة. قال وهو يلمس كتفها: «مرحبا يا يوه» استدارت فجأة، وعندما رآته بدت سعيدة ومرتبعة، ثم هزت رأسها مصححة نداءه.

— اسمي رودولفو ، لا يو؛ تماما كما من قبل. نحن ما نزال اصداؤه اليك كذلك؟

— طبعيا يا رودولفو؟

— هل سافرت؟

— نعم.

— اتصلت بك مرة لكنت لم تكن موجودا.

— رجعت منذ حوالي اسبوع.

كان الترام مزدحما ، وكان الناس يدفعونها بالمناكب بشكل مستمر لذا كان عليهما ان يقفا متقاربين تماما. كان رأسها يلامس ذقنه، وعندما كانت ترفع رأسها لتكلمه ويحني رأسه ليستمع اليها كان عليه ان ينظر الى اليمين، لانهما كانا متقاربين بشكل محرج.

سألته «رودولفو، هل لي ان ابوح لك بشيء؟»

— تقضي.

رفعت رأسها فأصبح وجهها قريبا من وجهه لدرجة تعنى معها ان يطبق عيني.

— كنت وحيدة جدا من دونك يا رودولفو.

— قال: «يا لك من فتاة بلهاء!»

تنهدت: «اعرف، ولكنني لا اشتاق لرفقة الاولاد! ولا ارى فيهم اي نفع لي في هذه الدنيا»
توقف الترام ونزل.

— هل انت متلهف للعودة الى كلوديكا؟

— لا ، تعالي نتمشي.

انعطفوا باتجاه النهر ، حيث توجد قطعة ارض باثرة، كانت الارض خالية من المصراة فاضطروا للقفز فوق بقع العشب واكمام السديش، أمسكتها من يدها لمساعدتها في السير. كانت صامتة على غير عادتها، لكنه شعر انها ممثلة بمحاولة قوية جارية. لا يمكن السيطرة عليها.

اقتربا من ضفة النهر، كانا ما يزالان متماسكين بالأيدي.. نظرت الى النهر ، ثم الى المدى الممتد خلفه. ثم نظرت الى النهر مجددا. ثم قالت غير قادرة على كبح نفسها: لم يسبق ان قبلني احد. توقف وقبلها من خداه.

— لا القصد من الشفتين

أرغم نفسه على ان يقول لها وهو يتألم: «الفتلة من الشفتين لا تكون الا بين الأشخاص المصممين جدا».

حملت فيه فشرع بالرعب ، وفي اللحظة التالية ادرك . لم يشعر ، بل ادرك - انها قد صفعته صفعه حقيقية على وجهه، ثم اندفعت عائدة عبر قطعة الارض البور المبقعة بالعشب ، بينما وقف هو غير قادر على استجماع شجاعته لمساندتها او اللحاق بها، وقد ظل واقفا هكذا لوقت طويل..

ليلة السبت ، وفي ساعة مبكرة من صباح الاحد اتصلت أمها به هاتفيا ، قالت متلعثة وبصوت مرتجف: «سامحني ارجوك لاني

آخرجتك من الفرش...»

— أجاب: «ماذا جرى؟»

— «يو لم تعد الليلة الى المنزل»

كان يتوجع عليه قول شيء ما ، لكنه التزم الصمت.

— «تأكد فقد قولنا ، ونحن لا نعرف ماذا يجب ان نفعل؛ ولا من اين يمكن ان نبدا. هذه اول مرة...»

اخيرا قال: «اولا هدئي نفسك ، ربما امضت الليلة عند احدي رفيقاتنا. ان لم ترجع خلال ساعتين سنبدأ البحث ، لكن ارجو منك ان تهدئي نفسك؛ سنأصل بعد ساعتين».

وضع السماعة ، وبعد ان فكر مليا قال مخاطبا نفسه: انت ايضا عليك ان تهأ! ربما امضت الليلة عند احدي رفيقاتها. «لكنه اكتشف ان الهوى بعيد المثال. بالعكس ، لقد بدأ يشعر برغبة في اعصابه ، ولكي يوقظها ذهب الى غرفة المستودع وهو يصفر ، وبدأ ينقلب بين كتبه الدراسية عن كتاب الجبر. وقد تبين له ان ذلك وسيلة ناجعة للالهواء.

كان الهاتف ما يزال صامتا ، انطلق رودولف باب المطبخ خلفه ، ثم بدأ يقلب صفحات الكتاب، تلك هي المسألة: «إذا ضخخنا الماء من خزان الى آخر لمدة ساعتين» «من جرس الهاتف. قالت ام يو: «لقد عادت...» وعندما لم تستطع تعالكم نفسها انخرطت في اليكاه، وقف يصغي. «ارجو منك ان تأتي الى بيتنا بكت لبعض الوقت ايضا ثم اضافت: «لقد حدث لها شيء ما»

دخل دون استئذان ، وبعد ان خلع معطف المطر. قادتته ام يو الى غرفتها ، كانت جالسة على السرير، جامعة ساقيها تحتها ، وهي تحرق عبر النافذة. ناداه «رودولفو».

اجابت وجهها يعمر بالقرص. «يكفي! انت لست رودولفو! انت مجرد رودولف! مجرد رودولف عادي جدا» رودولف. هل تفهم؟

كانت الضربة قاسية جدا لدرجة انها بدأت تؤلمه في كل مكان من جسده ، مع ذلك ارغم نفسه على البقاء ، تقدم ، واتكأ على افرنج النافذة. كانت ما تزال تلوح في الامام والخلف ، محدقة خلفه في فراغ النافذة ، ونواويس السرير تحرق تحتها بنومعة.

قال بلهجة مصالحة: «طيب.. قولي لي اين كنت؟»

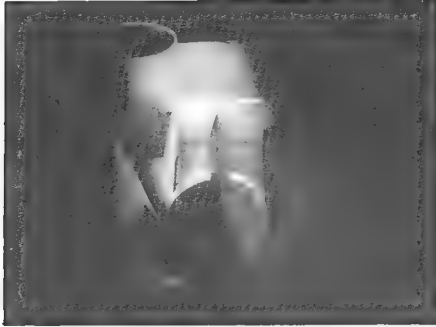
قالت بضمير دون ان تلتفت اليه. «انذهب الى الجحيم»

هز رأسه ، تناول معطفه عن المشجب ، ودون ان يجيب على عيني ام يو المتسائلتين بصمت، هبط الدرج ، وذهب مباشرة الى الجحيم» كان يوم الاحد قد بدأ لتوه ، وكان عدد الناس في الشارع قليلا، اجتاز بقعة الارض البور ، وانحدر باتجاه النهر ، وفجأة سال نفسه: «تري الى اين يمكن ان انذهب».

الكتائب: فالتين راسبوتين ، كاتب سيميري من مواليد ١٩٣٧ اشتهر بعد صدور روايته (تقول الماري) ١٩٦٧. وهذه القصة من مجموعة له بعنوان (حياة وحب).

المترجم: حسن م. يوسف، كاتب سوري من مواليد ١٩٤٨، يكتب القصة والسبنايو ويعمل في الصحافة الثقافية السورية.

الموت العلم



مراجعة نقدية لكتاب جون هورغان (نهاية العلم)

تقديم وترجمة : عبدالسلام نعمان *

كتاب المؤلف جون هورغان الأكثر رواجاً (نهاية العلم) يثير جنون الباحثين

لقد بدأ العد التنازلي، فالقرن العشرين يقترب من نهايته والتنبؤات بيوم القيامة تباع اليوم أكثر من أي وقت مضى وأكثر من كل شيء آخر والعديد من المتنبئين العجائز قد أصبحوا سمناً وأغنياء ولذلك فالأمر يستحق غناء المحاولة ومن المساهمات الأخيرة في هذا المجال كتاب عن «مواجهة حدود المعرفة في غروب عصر العلم» كما يقول العنوان الفرعي لكتاب "The End of Science (نهاية العلم)" ، بترجمة تقريبية إلى العربية: "Facing the limits of knowledge in the Twilight of the Scientific Age" والمؤلف هو الصحفي الأمريكي المتخصص في مجال العلوم

جون هورغان John Horgan الذي يؤكد باننا قد حللنا معظم وأعظم الغزاز الطبيعية وما تبقى منها سيقبى الغازا وأسرارا تستعصى على مداركتنا وسنبقى عاجزين عن حلها إلى الأبد، وهو في هذا الادعاء لا ينسى أن يدعم رأيه بالجرعة المناسبة من السوداوية المنتشرة والسائدة على أغلب الجبهات الفكرية والثقافية في نهاية هذا القرن.

يذهب هورغان إلى أن العلم ربما يكون قد نجح وذلك طبعاً بمساعدة صيغة رياضية تتضمن الكيفية التي تتعاون بها كل القوى في الكون وكذلك بمساعدة نظرية الانفجار العظيم في نشوء الكون وكيف أن الأرض قد ولدت من غيمة في الفضاء واكتشاف لولب DNA وآليات التطور... قد نجح في الكشف عن مقاصد الإله في الكون، وكل ما يتبقى للعلم هو بعض المراجعة التي سينشغل بها الباحثون في المستقبل، ويتعبر آخر فز أن العلم قد انتهى وقد سقط ضحية نجاحاته نفسها.

لقد سحت لهورغان بوصفه محرراً في مجلة Scientific

* كاتب من سوريا يقيم في السويد
اللوحة للفنان اسماعيل شوقي - مصر

American (الأمريكي العلمي) خلال سنوات عديدة الفرسية في النقاء وإجراء الحوار مع أكثر من أربعين من أشهر الباحثين في العالم ومنهم عالم الكونيات الكوزمولوجي ستيفين هوكينغ Stephen Hawking وعالم الأحياء ستيفن جي غولد Stephen Murray Gell - Mann والفيزيائي سوري غيلمان Murray Gell - Mann والباحث المتخصص بالذماغ فرانسيس كريك Francis Crick والفلاسفة كارل بوبر Karl Popper وشماسه Thomas Kuhn ويول فريبرند Paul feyabend. والحقيقة أنها لقاءات ممتعة وأسرة مع أشخاص متعنين عن هؤلاء الرجال (السلالات) للانتباه هو أنهم كلهم رجال باستثناء علما الأحياء لين مارغليس (Lynn Margulis).

كان هورغان في البداية يفكر بجمع اللغات في كتاب ولكنه وللأسف فكر بأن يقدم ويعرض فكرته الخاصة عن نهاية العلم في الكتاب، وقد كانت الفكرة بالتأكيد ومن وجهة نظر تجارية برفقة. فالكاتب قد أثار غضب واستياء الكثيرين وبذلك فقد اكتسب شهرة كبيرة ودفع الكثير من مراجعي الكتب وحتى من الباحثين إلى الكتابة عنه، أي بالتاكيد ما تحتاجه الصفة لتكون رابحة. وتكمن المشكلة في أنه لا أحد تقريبا من الذين قابلهم هورغان يشاركه رأيه المتشائم في الموت الداني للعلم ولذلك يجد نفسه مضطرا وبطرق مختلفة إلى انتزاع وتلفيق الأدلة حيث لا وجود لادلة على الإطلاق.

أحيانا ينفذ هورغان انقلابه على نحو يارع ولكنه أحيانا أخرى يفعل ذلك بطريقة باعثة على الاستقزاز وبذلك يفقد الثقة وبخاصة حين يكشف القاري المتعمعن الصورة التحيزية للكتاب في رسمه لصياحيه من الذين يقابلهم ويدافعهم، يتهم هورغان الذين لا يوافقونه ولا يرون رايه حول مغزوفة يوم القيامة - وهم الأغلبية - بأن آراءهم مبنية على الرغبة وليس الحقيقة، فحين يقول شومسكي أنه يوجد الكثير في الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا (علم الأحياء) مما ينتظر القيام به، يفسر هورغان سبب هذا الرأي «القاصر» بأن شومسكي يشفق - كمشركيه في الرأي - العلم كثيرا إلى حد أنه لا يمكنه أن يرى الحقيقة بوضوح وجراحة، وينادي هورغان «سيداتي سادتي» مهما كان شعورك بالحنن كبيرا فلنأنا قد تركنا كل الاكتشافات العظيمة خلفنا.

البقية هي حكاية أو كما يسميها هورغان علم ساخر ومثل هذا العلم لا يمكن أبدا أن يصبح صحيحا وهو أقرب إلى الشبه بالفن والأدب والفلسفة، وفي قلب هذا العلم الساخر يقع السؤال وليس الجواب والباحثون الذين لا يوافقون على أن الجواب موجود، وبدلا من ذلك يتردبون على الوضع الراهن Status quo إنما يخضعون أنفسهم وحسب.

وهنا يرتكب هورغان خطاه الأساسي فأعظم طاقة محفزة ومسيرة للعلم كانت دائما السؤال، التشكيك المستمر بالوضع الراهن وليس في تحقيق المسامات. إن ما يدفع بالعلم إلى الأمام هو طابع الوقت بالإضافة إلى ما في بنيتنا الداخلية من موقف شكوكي من كل الحقائق

بالإضافة إلى أن النظرة العلمية هي أيضا نظرة رجل العلم

الطبيعية والعالم، وذلك فإن البنى الفكرية للعلم تتأثر بكل من روح العصر وقيم العالم نفسه الخاصة به.

بيد أن هورغان لا يدع مثل هذه الأفكار الخاصة بفترة ما بعد الحداثة Postmodernism تغريه فالعلم يجد الحقيقة والتي أساسها يستند إلى الحقائق الموضوعية وأما البقية فلا تستحق تسمية العلم مهما كانت الفعالية الإنسانية جذيرة بالاحترام ومشهورة.

في الوقت نفسه يقع هورغان في الفخ الذي نصبه بنفسه حين يصرح بدوافع ذاتية وشخصية لشكوكية باحثين يصارعون التيار. لماذا يتحدث ستيفن جي غولد بعناد تعاليم داروين؟ طبعا عند هورغان الخبر اليقين من خلال تصريح علم الأحياء الارتقائي من داروين يأمل غولد في أن يفتح الروح في هذا العقل من البحث الدارويني والذي من ناحية أخرى قد وصل نهايته، ويوجد مع غولد رفقة طيبة: مثل الفيزيائيين جون ويلر John Wheeler وفريمان ديسون Freeman Dyson ودايفد بوم David Bohm والكوزمولوجيين (علماء الكونيات) دايفد شرام David Schramm وأندري ليند Andrie Linde وعالم الأحياء الاجتماعي إدوارد ويلسون Edward Wilson بالإضافة إلى مارفن مينسكي Marvin Minsky وآخرين ممن يقولون مناطق أبحاثهم المشبعة موتا إلى علوم ساخرة لا تتوث أبدا من خلال خداعهم لأنفسهم وللناس.

وهورغان يعرف بالطبع حق المعرفة بأننا لا نملك أية أجوبة على العديد من أسئلتنا. كيف ظهرت الحياة على الأرض؟ هل توجد حياة في أماكن أخرى في الفضاء الكوني؟ هل يوجد أكثر من كون؟ أيهما يتحكم في سلوك الإنسان، الرواثة أم البيئة؟ كيف يعمل دماغ الإنسان؟ هل يمكننا يوما ما اختراع آلات تفكر؟ ومن ثم السؤال الأهم من بين كل الأسئلة، لماذا يوجد أجمالا (شيء) بدلا من (لا شيء)؟

يعرف هورغان حق المعرفة بأننا لو حللنا أيا من هذه الألغاز فحين نلجأ لنظرتنا إلى أنفسنا وإلى الكون المحيط بنا ستغير بشكل مثير ومع ذلك فهو يرفض فكرة أن يكون العلم لا نهائي فكرة أننا لن نصل أبدا إلى الدرجة الأخيرة من السلم الذي يقود إلى مملكة المعرفة. وهورغان في الحقيقة أقطاوني حقيقي يؤمن بأن الجواب يوجد مسطورا في الواقع في انتظار أن يكشف مرة وإلى الأبد، أي الأبد.

يكفي أن يلقي المرء بنظرة من النافذة ليفهم أن هناك عددا لا حصر له من أشكال النظرية إلى العالم، وهناك في الخارج لا يزال يوجد الكثير مما لم نفهمه بعد، علما بأنه إن لم نعرف ما الذي نحن بصدد البحث عنه فإن يمكننا إيجاحه.

يؤكد بعض الباحثين في الآونة الأخيرة بأن فهمنا جديدا للفضى وللأنظمة الملمرة ذاتيا والمعقدة سوف يوضح التنوع البيولوجي وأصل الحياة والنماذج المعقدة التي نجدها في الطبيعة يوجد مركز مثل هذا النوع من البحث اليوم في معهد (سانتا في) Santa Fé Institute في الولايات المتحدة حيث يعاد صنع نماذج الطبيعة المعقدة في الكمبيوترات. تعتقد مجموعة (سانتا في) أنها في الطريق الصحيح لرؤية كيف ظهر عالمنا المعقد في الكمبيوتر من

يفيا العلم

جون كاستي

لا يزال العديد من الأجوبة تنتظر أسئلتها

إن نظرة واحدة لرياضيات عصرنا هذا هي إلى حد ما تجربة محبطة بالنسبة للذين يعتقدون أن العلم بمقدوره حل كل المشكلات ولا يعرف حدوداً. إن أحد أهم اكتشافات قرنتنا هذا هو تحديداً وجود قضاياء رياضية لا يمكن الإجابة عليها في إطار منظومة المنطق الرياضي. قدرتنا على التوصل إلى معارف منطقية ورياضية هي بتعبير آخر محدودة، هل نحن محدودون على النحو نفسه في مجال النشاط الرياضي؟ هل سيكتسب يوماً ما أن نفهم تماماً على سبيل المثال حركة معدلات البورصة أو ضغوطات حركة المرور أو الاقتصاد الوطني أو أصل الحياة من خلال تطبيق حجة عملية دقيقة؟ أو هل تبرز أسئلة تقع منطقياً وليس فقط علمياً خارج نطاق العلم؟

تبرز أهمية السؤال حين نرى الكثير من الناس يتهربون من التطلعات العقلانية ليلتجئوا إلى الأديان الأصولية أو إلى السياسيين الديماغوجيين أو إلى الخالص من السحرة والمتنجمين.

تستوجب الإجابة على سؤال ما علمياً أن نتبع مناهج وقوانين موضوعية ومحددة ومن ثم نحدد سكان المنطق أملياً في الحصول على الإجابة بوصفها نتاج ومحصلة المناهج ومنظومات القوانين.

ولكن كيف تصبح الأجوبة سهلة المثال وصحيحة؟ يعتمد ذلك طبعاً على القوانين والمناهج وأحد الأمثلة على ذلك مسألة «كيف ينظم بالغ جوال درب جولته إذا أراد زيارة عدد معين من المناطق بأقصر طريق ممكن، تزداد الصعوبة أسياً (بديلياً) بازدياد عدد الجولات وحين تصل إلى مائة منطقة سيستغرق حساب أقصر طريق للجولة وبمساعدة أسرع كمبيوتر في العالم عدة مليارات من السنين.

مثل هذه الحسابات ممكنة نظرياً فلا يجوز للمرء أن يتخدد بالأرقام الضخمة فريغم كل شيء تملك هذه الأرقام أقصى ومع ذلك فإنه توجد في الرياضيات مسائل غير قابلة إطلاقاً. في سنة ١٩٣١ برهن الرياضي النمساوي كورت غودل Kurt Godel بواسطة نظريته (في النقص) على أننا في الأنظمة الرياضية نستطيع صياغة افتراضات (قضائياً) لا يمكن أبداً البرهنة عليها حتى ولو كان كل واحد منا يعرف مائة صيغة. بعد عدة سنوات حتى ولو الانجليزي آلان م. تورينج Alan M Turing على وجود ما يقابل هذا النقص في قدرة الكمبيوتر على معالجة المعلومات.

هل توجد مثل هذه الظواهر في عالنا اليومي؟ هل توجد في الطبيعة مسائل إن يمكننا أبداً الإجابة عليها بواسطة مناهج علمية؟ ما أعني هو أنه في هذه الحالة يجب أن تكون الطبيعة لا متساقطة وناقصة وأنا أؤكد أن الطبيعة ليست بهذه ولا بتلك.

يعني التساوق والتناغم بين النظرية والواقع في اللغة اليومية أن الواقع لا يحمل أية مفارقة فאלه لا يجري نحو الأسفل وجسيم ما لا يستطيع التفرقة بين ورسرة في الوقت نفسه. حين نتواجه مرة من المرات مع ما يبدو أنه مفارقة من أمثال هذه المفارقات—

خلال الالتقاء المستمر للنظام والبساطة مع الانظمة والفوضى. يقول هورغان أن البحث في الكمبيوتر لا علاقة له بالواقع، والحقيقة أن البحث في المعقد هو موضوع كراميته الخاص وهو يصف بأسلوب ساخر اجتماعاً باحثي (سانتا في) تسود فيه الفوضى ويحدث الباحثون مما دون أن ينصت أحدهم للآخر، ويصور العديد منهم بوصفهم شخصيات غير جدية لا بل وبمنتهى الصراحة متكهنة. حللو الكمبيوتر في (سانتا في) يعتقدون أن نماذجهم من الحياة على الأرض كافية بوصفها موضوعاً للبحث العلمي في وضع نملك فيه كوكبا حيا واحدا فقط وهو مكشوف لأنظارتنا وبحسنا. يقول باحثو (سانتا في) في أنفسهم أن المناقشات الحية هي علامة حيوية لحل البحث وما نقد هورغان إلا دليل على التواهي السطحية. والتأكيد على ما يقوله هؤلاء الباحثون يجده القاري في القسم المتعلق بمدير معهد (سانتا في) موراي غيل - مان Murray Gel- Mann والذي يعتبر من أكبر العقول في مجال البحث العلمي في العالم بحسب هورغان نفسه الذي ذهب إلى أن غيل - مان لا يؤمن ولو للحظة واحدة بأن زملاءه سيتوصلون يوماً ما إلى فهم عميق عن الطبيعة من خلال بحثهم في الأنظمة المعقدة، ويدعي هورغان أن غيل - مان يبقئ بالقرب من معهد (سانتا في) بسبب الأمن فقط (فهو مطمئن على مركزه وراتبه) وثمة سبب آخر أيضاً وفحواه الخيلاء المحضة، ففي حال إثمار مشروع النماذج المعقدة - بعكس التوقعات - فإن حالة المجد ستكون جبين غيل - مان أيضاً.

أني لهورغان أن يعرف ذلك؟ وكيف سيرهن على فكرته عن نهاية العلم؟ ليست هي (الفكرة) أيضاً مثلاً على هذا النوع من الادعاءات الساهرة التي يدينها هو نفسه؟

تعتبر نهاية هذا القرن بالنسبة للباحثين زمناً كثيباً مقلماً كان الأمر عليه قبل مائة عام، فالكثيرون يديرون ظهورهم للعلم ويبحثون عن النعيم من خلال مباحثات وتعاليم شبه صوفية. تتضائل الخطط ويتم التشكيك بالبحث الأساسي ويزعم البعض بأن على العلم أن يكون ذا نغمة اجتماعية. لربما يستطيع (العلم) أن ينفذنا من الأمراض والكوارث البيئية والانفجار السكاني ونقص المياه على الأرض ولكن في الوقت الذي تكون الآمال فيه عالية يخبرنا التاريخ بأن كل حل جديد للمشكلات يحمل معه مشكلات وخيبات جديدة والنتيجة هي مناقشات مخيبة ومحبطة واليوم يمكن للتأكيد على نهاية العلم أن يصبح نبوءة في ذاته.

هذه المقالة هي لجون كاستي الرياضي والكاتب والباحث لدى معهد (سانتا في) في الولايات المتحدة وهي مقالة ليست بالسهلة ولكن ذلك لا يدعو إلى اليأس فاستنتاجات جون كاستي ليست عسيرة على الفهم ولكن فيها الكثير من الإثارة والاستفزاز، فهو يرى بأننا بعيدون جداً عن تفهم العلم، وعنده لا يوجد سؤال عن عالنا الحقيقي ولن يكون في مقدور العلم الإجابة عليه.

* * *

على سبيل المثال الإشعاعات النفاثة الكونية التي يعتقد أنها تتحرك بسرعة أكبر من سرعة الضوء - فإن الأبحاث المستمرة قد وجدت دائماً توضيحات تلغي المفارقة (سرعة الأشعة النفاثة هي انحداف بصري).

ربما يعترض بعض المحللين بأن الظاهرة المغرزة لنظرية الكم^(١) الحديثة تعارض الرأي القائل بأن الطبيعة متساقطة وكاملة فعل سبيل المثال يمكن للضوء في عالم ميكانيكا الكم أن يتصرف كما لو أنه كان تياراً من جسيمات بحركة موجية ويوصف جسيماً يتواجد في مكانين في آن واحد. ولكن مفارقات عالم الكم تبرز لأننا نعانده في تصورنا للأشياء موضوع الكم كما لو أنها كانت أشياء كلاسيكية في عالمنا اليومي وما زلنا غير قادرين أو لم ننجح في رسم خصائصها الحقيقية بتفصيل.

تعني عبارة الطبيعة متكاملة بكل بساطة أن لكل حدث سبباً. لا يظهر الكون ارتجالاً من الفراغ وحوادث السيارات لا تحدث من غير سبب على الإطلاق. يوجد دائماً سبب ونتيجة. تملك الحوادث أسباباً يمكن تتبعها بالرغم من أن الشكل الذي تكون سلسلة

الأسباب عليه يكون أحياناً جديراً غير واضح. يمكننا في عالم الواقع مراقبة وضع كوكب بشكل مباشر أو بواسطة آلة. وكيف أن سلسلة منتظمة من مواد كيميائية في بيض البضعة تبني بسرعة خاطفة للابصار بروتينا غنياً متراصاً ينضج بالفن أو نستطيع ملاحظة التحولات في سوق الأسهم المالية. إذا أردنا أن نضمن رياضيات من ملاحظتنا ومراقبتنا كيف نفهم كيف تعمل فإننا نستخدم بالمصاعب فما نراقبه يجب أن يقاس ويكسب برده رياضي ولكن القياسات لا يمكن أبداً أن تصعب دقيقة وفي الرياضيات تعامل مثل هذا النوع من المراقبات الجديرة بالملاحظة بوصفها رموزاً رياضية يشترط لها أن تدخل في نوع من علاقة مستمرة في المكان والزمان. يتم التعبير عادة عن الموقع والسرعة بأعداد صحيحة سواء كانت حقيقية أو مركبة وهي عبارة عن منظومة تحتوي عدداً محدوداً من العناصر. يتم تمثيل اضطراب الحقيقة عادة بعدد جزائي يقوم بهذه الوظيفة.

ولكن إذا كان المنهج الرياضي سيغطي إجابة صحيحة على السؤال فهل يجب أن تكون النسخة الرياضية إعادة سرد أمينة لمشكلة العالم الحقيقي؟ كيف نعرف أن النماذج الرياضية إجمالاً علاقة بالمنظومات الطبيعية؟ هذه قضية فلسفية معروفة جيداً بالقرنات من علمنا تورينغ وغوبل إياه عن نقص الكمبيوترات والرياضيات. لو حاولنا على سبيل المثال بمساعدة الحسابات الرياضية الإجابة على السؤال حول ما إذا كانت منظومتنا الشمسية مستقرة أم لا فسنحصل على الجواب بأنها يحتمل جداً أن تكون غير مستقرة بالرغم من أن خبرتنا التي هي بالضرورة محدودة تقول شيئاً آخر.

بيد أنه توجد طرق أخرى للاستقصاء عما إذا كان ممكناً لسؤال ما الحصول على إجابة منطقية بواسطة مناهج علمية ولكن حينها لا يجوز أن نطبق آلية الرياضيات المنطقية كي نجيء على سبيل المثال على السؤال ما إذا كانت منظومتنا الشمسية ستكون مستقرة. إن أردنا الإجابة على هذا السؤال بطريقة أخرى فعلياً من

جهة أخرى حل مهمة إيجاد منطق سوي في العالم الفيزيائي على شاكلة ما هو موجود في العالم الرياضي.

يعتبر مفهوم السبب والنتيجة في هذا المجال أداة مناسبة. يمكن اعتبار الإجابة علمية على سؤال ما ممكنة ميدانياً إذا استطاع المرء أن يثبت سلسلة من الأسباب تشكل حلقتها الأخيرة الإجابة على السؤال. يعني هذا الشكل من الحاجة بالطريقة الاستنتاجية أن المرء واستاداً إلى قوانين معطاة يبدأ في العمل من نقاط انطلاق عامة ليصل إلى نتائج محددة وأحد الأمثلة المعيارية على ذلك: كل إنسان فان، سقراط إنسان. إذن سقراط فان. هنا لا يشترط أية رياضيات وإنما لغتنا اليومية العادية فقط.

ولكن الاستنتاج (الاستدلال) ليس المنهج الوحيد الذي تملكه في الاستخدام في النظرات المنطقية فهناك على سبيل المثال الاستدراء أيضاً حيث ينطلق الجدل من فرضيات خاصة وينتهي بنتائج عامة، فنحن نستطيع بالطبع استخلاص نتائج تدرج طولاً وغالباً ما تكون أكيدة من سلسلة من المشاهدات التي تكشف عن علاقات عامة دون أن تصنع رياضيات سواء من المشاهدات أو من النتائج.

إذا كان علينا أن نستخدم النماذج الرياضية لمتنصنا معارف جديدة فيجب أن نمزج العالم الرياضي مع مشاهدتنا في العالم الحقيقي. إذا قيّدنا في نماذجنا الرياضية الشكلية^(٢) الرياضيات بحيث تدور حول مسائل لا تواجه بظاهرة الشكل لدى غوبل وتورينغ، وجعلناها (النماذج) مع مناهج منطقية أخرى في الجدل فلن يبقى حينها من حيث المبدأ أي سؤال عن العالم الذي نعيش فيه لا يمكن الإجابة عليه بمساعدة الرياضيات.

أضف إلى ذلك أن الدراسات في حواس الإنسان يمكن أن تثبت وجود طرق أخرى لتجاوز حدود المنطق الرياضي. تنفذ أدمغتنا الاستنتاجات - استناداً إلى إحدى وجهات النظر - خطوة على النحو المنطقي نفسه الذي يوجد لدى الكمبيوترات ولكن يؤكد باحثون من أمثال الانجليزي روجر بنروز Roger Penrose أن طريقة الدماغ في التعامل مع المعلومات لا تنطلق من قواعد معروفة في الوقت الراهن.

لقد اقترح بنروز مع العديد من الآخرين الاحتمال بأن الإبداع الانساني - في العلوم الطبيعية والرياضيات كما في الفن - يستند إلى آليات ومنظومات لا تزال غير معروفة ولكن ربما إلى ظواهر خاصة بميكانيكا الكم. لو استعطينا كشف النقاب عن هذه الآليات وبالتالي دمجها بالمنهج العلمي فيمكننا أن نأمل في حل مسائل ومشكلات تبدو لنا اليوم متعذرة.

ملحظة. التقى جون كاستي John Casti وجون هورغان John Horgan في حلقة بحث علمية في المدينة التي أعيش فيها Uppsala تحت عنوان (أحلام وعلم وكتب) في ١٢/٩/١٩٩٦.

الهوامش

١ - نظرية تقول بأن عملية إبتعاث أو امتصاص للطاقة من قبل الذرات أو الجزيئات لا تتم على نحو متواصل ولكن على مراحل. كل منها كناية عن إبتعاث أو امتصاص مقدار من الطاقة يدعى (الكم).

٢ - Formalism المنسك الشديد بالأشكال الخارجية في علم من العلوم أو غيره

مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي



نبدأ السبل: خطوة أولى ، مهرجانا أول للشعر يتلوه ثان للشعر، فثالث للشعر ونقده.. الى أن تكون الخطى واثقة متمسكة كالطريق الى القمة .

سعيد يوسف

بهذه الأمانة ، بهذا الدعاء الصادق ، ختم مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي أيامه الخمسة، أيام التشيد والنشيج، الأيام التي ضمت شعراء من مختلف البلدان والاتجاهات احتفلت مسقط بل كل عُمان بإيام الحب والسلام والشعر، هذا التقليد الذي أرسى قواعده النادي الثقافي في السلطنة حيث كان مهرجان مسقط الأول للشعر العربي في نوفمبر ١٩٩٥م بدأت فعاليات مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي في يوم الثاني والعشرين من شهر (فبراير) الماضي، وانتهت في اليوم السادس والعشرين منه .

في اليوم الأول افتتح المهرجان أمسيته بكلمة ترحيبية ألقاها الرئيس التنفيذي للنادي الثقافي الشيخ سيف بن هاشل السكري، الذي رحب فيها بالضيوف شعراء المهرجان، وبأصحاب المجالي والسعادة وبالحضور الذين غصت بهم القاعة طوال أيام المهرجان.

كانت كلمات الشعر الأولى في الأمسية هي قصيدتان

ثمة قلاع ومراسد، وجنات نخل ومساجد. تحت جبال دونها جبال، هكذا! ما لا نهاية، الى أن يبتديء الرمل لعبة اللانهاية أيضا، هناك عند تخوم الربيع الخالي أن نرى العروق مائجة كالبحر. هذه البلاد، بلاد المحاربين والفلاحين، بلاد البحارة والصيادين، وصانعي الفخار، والمناجل، بلاد الفقه المختلف، هذه البلاد لها في ثقافة العرب المنتخبة مكانة سؤالها الذي استغرق صخور المكان وقلاعها في مشرق الأمة، حتى القرى السبع المقدسة في مغرب الأمة.

ونحن الآن الى هنا، ثلثية لدعوة، وتشبثا بتاريخ نريد ألا ينقطع، أقول لنا ماذا نريد؟

وأقول لكم، يا من أرسلتم إلينا رسالة الوشيج: ماذا تريدون؟ لن يكون في الجواب اختلاف أصم مادام السؤال واضحا.

ثمة في إرادة مشتركة، رغبة مشتركة في إعلاء الشأن الثقافي، بتجلياته المتعددة، إبداعا وإبداعا.

وثمة الحاج على هوية يتهددها ما يتهددها.

ثمة الحاج على لغة لا تزيدها عجماء.

وعلى سيادة أرض هي معراجنا الوحيد الى السماء وهكذا

لشاعرنا الكبير، ومعلمنا الملمم الشيخ عبدالله بن علي الخليلي الذي كانت مشاركته المفاجأة السارة التي قدمها لهذه التظاهرة الثقافية والتي أصر رغم مرضه أن يشارك فيها، احتقالا واحترافا.

القي القصديتين أحد تلامذته الذي تعلم على يديه، الشاعر حبراس بن شبيب بن لافي.

شارك في المهرجان خمسة وعشرون شاعرا منهم أحد عشر شاعرا عمانية.

وزع الشعراء على ثلاث أمسيات، كل أمسية تتكون من جليستين وكانت كل جلسة تضم نحو أربعة شعراء. ضمت الجلسة الأولى من الأمسية الأولى كلا من الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد من العراق، والشاعر سعيد الصقلاوي من عُمان، والشاعر محمد جبر الحربي من السعودية، والشاعرة ذكريات الخابوري من عُمان.

أما الجلسة الثانية من الأمسية الأولى فقد ضمت كلا من الشاعر قاسم حداد من البحرين، والشاعر هلال الحجري من عُمان، والشاعرة ميسون صقر من الامارات العربية، والشاعر أمجد ناهر من الأردن.

أما اليوم الثاني للمهرجان فقد حوى في جلسته الأولى كلا من الشاعر عبدالله البردوني من اليمن، والشاعر طالب المعمرى من عُمان، والشاعر مدوح عدوان من سوريا، والشاعرة سعيدة خاطر من عُمان.

وكان كل من الشاعر سعدي يوسف من العراق، والشاعر هلال العامري من عُمان، والشاعر مصطفى محمد الفغاري من الجزائر والشاعرة نورة البادي من عُمان هم شعراء الجلسة الثانية لليوم الثاني من مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي.

في اليوم الثالث حظ المهرجان رحاله في نزوى حاضرة العلم والثقافة والتاريخ، وكان يوما مفتوحا، تجول الشعراء في التاريخ بين الآثار بين القلعة والسوق، بين الجبل والوادي، استقبلت نزوى شعراء البلاد بالحفاوة والترحاب، وصبت لهم فنجان القهوة برائحة الهيل، وأذاقتهم طعم الحلوى العمانية بنكهة الزعفران.

وفي المساء كان الغناء وكان السمر، وكان الشعر، فحلفت أصوات الشعراء في سماء نقية صافية.

وكان اليوم الرابع، يوم الختام، اليوم الذي كان فيه للشعر مساءات في مساء، وجلسات في جلسة. هذه الأمسية أمسية القادمين من بعيد، الحاضرين دائما، المتوهجين بالضوء والضياء، الأمسية احتضنت في جلستها الأولى الشاعر سميع القاسم من فلسطين، والشاعر ابراهيم المعمرى من عُمان، والشاعر سركون

بولص من العراق، والشاعر مهنا بن خلفان الخروصي، من عمان والشاعر النصف المزعني من تونس، بينما ضمت الجلسة الثانية، الشاعر محمد القيس من فلسطين والشاعر محمد عبدالكريم الشحي من عُمان، والشاعرة حبيبة جمدي من الجزائر، والشاعر أبوسرور حميد بن عبدالله الجامعي. في نهاية الأمسية، ألقى سالم العبري عضو مجلس إدارة النادي الثقافي كلمة شكر خاصة للضيوف، على تجشهم مشاق السفر للمشاركة في مهرجان مسقط الثاني للشعر العربي.

أخيرا ألقى الشاعر سعدي يوسف كلمة بالنيابة عن الشعراء، شكر فيها السلطنة على إقامة المهرجان، وأكد على أهمية استمراره وتواصله مع الشعراء العرب. الالفت للنظر أن مهرجان مسقط للشعر العربي، منذ المهرجان الأول وتأكيدا في الثاني شهد اختلاف وتعدد الاتجاهات الفكرية والشعرية، وكان ذلك أثر ملحوظ في قلوب الشعراء والحضور.

سعى مهرجان مسقط للشعر العربي منذ فكرته الأولى الى تأسيس قاعدة قوية للارتقاء بالوضع الثقافي في البلاد وذلك من خلال استمراره وتواصله مع شعراء البلاد العربية، ولقد فتح المهرجان نافذة كبرى على، ومن مسقط، وبقدر ما آل إليه المهرجان من نجاح متميز فهو محتاج الى تعميق فكرته نحو إيجابية العطاء على المستويات الثقافية العمومية انطلاقتها وتوجهاتها.

افتحي نافذة أخرى

انزعي عن قمر الروح الستائر

السننونة تدنو من زجاج الشرفة المغلقة

الغرفة تكشط بموت رأكد

قومي الى الريح القريبة وافتحي نافذة.

أخرى لقداس البشائر

للسننونة

هذا الحجر الصاعد من موتي

الى سكرة ميلادي المهيبة

افتحي نافذة أخرى على قلبي

قومي وافتحي نافذة أخرى على شعبي

وأعراس المقيمين لميعاد المنائي والمهاجر

يا ابنه الشمس التي تطفح

زيتونا وتفاحا ولوزا

افتحي قلبي على اللغز

دمي فك بسم الحب لغزا

واقذفني حجرا.

سميع القاسم

د. هـ. لورنس

وقضية التجاوز في الشعر

ياسين طه حافظ *

ويقول كاتباً مقدمة أعماله الشعرية الكاملة :

«من المؤسف أن لورنس استعمل كلمة حرفي» في هذه القطعة من كلامه، فما كان يعنيه لا «الاعتراض» على المهارة، ولكنه قصد نوعاً من الحرفية التي يمتلك مهاراتاً التقليديون من محترفي الشعر.. لقد أدرك لورنس أن الشعر أمر آخر أكثر صعوبة ويحتاج إلى أفضل بكثير مما يمكن تصوره من دقة، وإلى قدرة أفضل بكثير من براعة أي صانع من أولئك الذين يتقنون النظم ولكنهم لا يقتربون من الشعر أو من فن الشعر إن جدلاً أو خلافاً مثل هذا يصار عادة . مع كل حركات تجديد الشعر وفي أكثر بقعة من بقاع العالم. قد يكون سبب ذلك ما يصعب نتاج المجددين - وهم غالباً شباب - من هنات وعدم إتقان بعض أساسيات الموروث، أو غربة ما يجيئون به عما هو معروف مألوف . فلتبتع مقومات شعر لورنس لنستنتج ما يمكن أن نستنتج منها باعتبار بعض هذا الشعر أنموذجاً لما يعترض عليه، مثلاً هو أنموذج للسمي والتجاوز.

قصائد لورنس المبكرة أكثر ما تكون قصائد سيرة، ذاتية autobiographic ، وليس هذا جديداً، فهي مألوفة عند سلفه من الشعراء، واضح مثلاً عند هاردي.. وقد كتبت قصائد لورنس هذه بالشكل الذي كان سائداً، وعلى نمط الشعر في إنجلترا العقد الثاني من القرن العشرين. إنها قصيدة الطبيعة القصيدة الصغيرة المفعلة والتي وراها الجورجيين من هاردي ووردزورث.. وقد استخدم لورنس هذا الشكل بما لا يكفي من الاتقان. وكثير من هذه الأشعار المبكرة تضمنت تجارب، عبر عنها بنجاح أكثر في رواياته الأولى وقصصه. وقد كان هو نفسه يعلم بعدم الاتقان الذي تتصف به أشعاره الأولى.

في مقدمته لجلد مجموعتيه الشعريتين الأوليين كتب بحياء، يذكرنا بكتيس الشاب، يقول «إن هذه القصائد تكافح لكي تقول شيئاً يستغرق من المرء عشرين سنة ليكون قادراً على قوله». ومن هذا الكلام يبدو لنا هذا الشاعر الشاب، لا كما قال بلاكمور لا مالياً غير آبه بالمهارة. بل إن قراءة قصائده تلك تعطي دارس الشعر الانجليزي الكثير من الامتاع. أنها تظهر لنا نيامة شاعر شاب يحاول جاهدا التعبير عن جو شخصي شبيه بما في تخطيطات شعرية Poetical Sketches لوليم بليك

في مقالة «بلاكمور» R.P. Blackmur عن د. هـ. لورنس والشكل التعبيري، هجوم عقلاني على شعر لورنس المبكر بوصفه «شعراً بلا قناع». وكان الرأي أن القناع في الشعر ضروري لكل شعر جيد. فملتون له قناع من التهذيب، وبتسون له قناع من الابتسام الساخر، مثل ذلك الذي كان لـ «بوب»، أو قناع من الشذوذ والاختلاف مثل قناع برنز أو سكوتون. وطبعاً قد يسقط كل من هؤلاء الشعراء قناعه في بيتين أو ثلاثة أو في قصيدة كاملة. الذي يهمنا من هذا أن مسألة القناع هذه هي أول نقطة يختلف فيها د. هـ. لورنس الشاعر عن الموروث الشعري.

ويؤخذ لورنس على ما في شعره من تجاوزات على نظام الإيقاع والشكل الرسمي، للقصيدة. ويعلم بلاكمور عن ذلك بلغة لا تخلو من حدة وهو يقتبس هذه العبارات من ملاحظة لورنس نفسه عن طبعه لكتاب يضم مجموعتين من شعره سنة ١٩٢٨ يقول لورنس

«الشاب يخشى شيطان شعره ويضع يده على قم شيطانه أحياناً ... فالأشياء التي ينطق بها الشاب نادراً ما تكون شعراً»

يلحق بلاكمور على ذلك الشاب الذي تحدث عنه المقتبس هو تماماً. وقد اعتقد لورنس أنه غيره... هذا القول يعني فيما يعنيه أن أشعار لورنس اللدانة ليست شعراً!

مقابل هذا هنالك رسالة مبكرة (١٨ آب ١٩١٣) كتبها د. هـ. لورنس إلى إدوارد مارش Edward Marsh ، الذي اعترض هو الآخر على إيقاع بعض قصائد لورنس، فرد لورنس عليه:

«...أظن أن إيقاعاتي تناسب حالاتي الشعرية بصورة جيدة. فإذا كان المزاج أو الحالة خارج المسار، فغالباً ما يكون الإيقاع كذلك أنني أحاول دائماً أن (أخرج) عاطفة وهي في مسارها الخاص بها دون أن أغيرها . أنها تحتاج إلى أجل لحظة يمكن تصورها وستكون تلك أفضل كثيراً من براعة الحرفيين. هذا ما حاوله الياباني «يون توجوشي» . هو لم يحقق ذلك. أنا غالباً لا أحققه وأحياناً أتمكن منه . «ويتمان» يحقق ذلك بصورة كاملة تذكر أن الشعر المعتمد على الصنعة يموت خلال خمسين سنة....»

* كاتب من العراق

بهذا لا نشيد بإيقاع القصيدة ولا نعني ببركاكة تقفيها وبلغتها المبلور دامية الخشنة، لأنه جعلنا تلك الأمور - التي لا نرضى عنها نشعر بحيوية التجربة، بما يصفه هو «البلزما الحية» تخض دون كلام..

لن تجربنا هذه القصيدة للحديث عن فلسفته، كذا، فلسفة اللحم والدم، التي أثرت رواياته والتي صارت من بعد صفة ملازمة لأدب لورنس وقنه الروائي، إنما أردنا الإشارة إلى ما يستجد من موضوعات في ذلك الوقت، في الشعر الجورجي، ولنرى إلى ما كانت هذه الموضوعات الجديدة تتطلب إيقاعات جديدة أو تدفع للتمرد على بعض أنظمتها الموروثة والتي كانت ملائمة لموضوعات الشعر المألوفة المستقرة، والأشكال الشعرية المتقن عليها.

مازلت أعتقد ، وقد بدأت متابعتي لأعمال هذا الشاعر - الكاتب، قري الشخصية، بأن هناك مسألة أهم من هذه الأحكام وراء عمله. حتى إذا قرأت دراسة الأستاذ ف. ر. ليفز F.R. Leaves - د. لورنس روائي D.H. Lawrence/Novelist ، توقفت عند قوله في ص ٣٠ - طبعه بنجيوس «ولكن ليس في طبيعة لورنس الارتياح إلى العدمية، إنه كان يالغ الرعب ويلامزه هاجس الشعر وحالة الاقتراب من اليأس». فنحن قبل كل شيء أمام شخصية فنان له تكوينه النفسي ومواجهاته الخاصة للظواهر. والآن نستطيع أن نجد تفسيراً آخر للجنة والسوداوية والانفعال والأجواء الصعبة والغامضة في كتاباته. وذهب في المزرعة، يمكن فهمها الآن في ضوء هذا التفسير، وفي هذا الضوء أيضاً يمكن تفسير الصراعات والتضادات، وأيضاً: الارتعاب من ظواهر العصر، كما سيأتي الحديث عن هذا. إنه يريد تفسيراً من رد فعل دمه إثر الاقتراب أو المشاهدة أو الوعي! في مقال له عن الرواية يقول: «حين يموت الرجل تخمد المرأة، يمكنك أن تستكشف من ذلك غريزة حياة بدلاً من نظريات الصواب والخطأ والخير والشر..» هذا إذن كلام جديد يأخذ بيدنا إلى عالم د. لورنس ويحرك ذهن الدارس خارج الحدود المرسومة له في النظريات السالفة.

وبين رغبته وهواجسه وغموضه وحركات شخوصه الجبرية والساخنة، تظل الحياة والرغبة بالالتصام الأشد بها، أمام أعيننا، وكأنه يكتب من أجل ذلك وحده! ولكن ما هو مصدر مثل هذا النوع من الأفكار أصلاً؟ أعني الاندفاع باتجاهات مختلفة من أجل الحياة والهلع من المصير، ومجاورة الجنس والموت واستعادة الحياة من خلال ما تبقى بين أيدينا منها، مما نجده يشغل رواياته ويواجهنا نثاراً أو كتلة في أشعاره ٥

أجاء لورنس هي أجواء عوائل عمال المناجم ، أي الطبقة دون المتوسطة في بريطانيا - بريطانيا الصناعات الأولى

بالنزهة المسائية The Evening Walk لوردر ورثه، حيث نجد مزاياء ملحوظة يقر بلاكسور نفسه بأن شعر لورنس يمتلكها. أول هذه المزاياء الدقة وصدق الملاحظة ومزية دينية خاصة تتسم بها أشعاره (فان د. هـ. لورنس، كما يلاحظ بلاكسور ، شاعر ديني - بمعنى الصوفية في الشعر ، وإن شعره محاولة للإعلان والكشف الرمزي عن فهم غير الدنيوي لمادة الحياة. ويمكن أن تصاف مزية ثالثة هي ذلك المزيج من الرقة الشعرية والتبجيل - نوع من الورع الكوني. الميزان الأوليان توضحهما قصيدة «حب في المزرعة» On the Farm Love التي قد توصف بأنها قصيدة طبيعة ، وهي فعلاً تكشف عن ملاحظة ذكية للحياة في الطبيعة ، في مزرعة في «مدلاند» Midland. لكن الطبيعة في القصيدة ليست رؤية لصاحبة أو مشهد ريفي مما نجد التعبير اللطيف عنه في العديد من القصائد الجورجية ، بل هي مزيج من الرعب والجمال والقسوة، ملأ بالصراعات وتكشف عن مزج غامض وراء حقائق الأمانة العامة في الريف الإنجليزي. أن وسط القصيدة يبين لنا رجلاً يقتل أرنباً اصطاده بصنارة.

آه أنت يا دجاجة الماء - جوار المجري
إخفي رأسك وخجلك القرمزي،
ما يزال ذنبك ، استقرى كمية
حتى تطوي المسافة سيرة المشووم!
الأرنب يدفع أذنيه إلى الخلف،
يدير للوراء عينيه المتعبتين الدامعتين
ويحمده. ثم باندفاع وحشية يحاول
الخلاص من رعب اقترابه.

يقتل الرجل الأرنب، وبأصابع ما تزال عليها الرائحة الثقيلة لغرو الأرنب الذبيح، يدخل الصائد داره ليعانق زوجته. وهكذا جعلنا الشاعر نحس بارتعاب الأرنب، بحضور الرجل، حضور قتال في المزرعة وراغب في المرأة ولذلك انسجام المرأة ملتدة بعناقه، راضية بكونها الحيوان المصطاد مبتهجة بقيضته على عنقها و«بالصنارة التي نشبت» :

يا إلهي أنا اصطلدت بصنارة!
لم أدر أي سلك لطيف حول عنقي
لم أدر ، إلا أني تركته ينشب هناك
حيث تنبض حياتي ، وتركت أنفه
مثل الفاقم يتشمم بمتعة، قبل أن يشرب دمي.

لم يخبرنا لورنس في هذه القصيدة أن الجنس والملوث يلتقيان معاً في الطبيعة. لكنه تركنا نشعر بالحلل الخارقة لتلاصقهما، برعب الحال وغموضه، وكل ذلك من خلال اللحظة الشعرية ، أو كما يصفها «أجمل لحظة يمكن تصورها». ونحن

والشتاء في الخارج والتراتيل في الغرفة الدافئة

والبيانو الرنان هو الدليل.

الآن سدى ينطلق المغني مع لفحة

البيانو الأسود الكبير

يظللني سحر أيام الطفولة

فزم من رجولتي اكتسحه طرفان التذكر

وأنا الآن أبكي كطفل على الماضي.

ومن حيث الشكل ، ماتزال قصيدة لورنس قصيدة جورجية تنبض بشيء جديد، وهي تحاول الخروج من المعتاد حيناً وحيناً تعود إلى طبيعتها الأولى. «حب في المزرعة» اختلفت لكن «البيانو» حافظت على انسجامها مع ما حولها من شعر. الموضوع، كما قال لورنس ، هو الذي يتمك بالشكل والايقاع. سنرى بعدئذ، في «كف الذئب البافاري» اختلافاً كلياً عن الشعر الجورجي السائد آنذاك، روحاً وشكلاً لغة وإيقاعاً سنرى لورنس الباحث عن «غير الاعتيادي» والراض للنتيجة في الزمن المتغير... عموماً كان لورنس «ضمن الحياة» الساخنة المركبة ومستجديتها من وسائل عيش وصناعة وسكن وعلاقات اجتماعية في أعقاب الحرب العالمية الأولى. في هذه الفترة كانت الحقوق والمراسي وكانت مناجم الفحم والقطارات والصناعات. وبين هذه وتلك كانت الموسيقى الكلاسيكية وغنائيات الجورجين ومشاهد الطبيعة والعواطف البدائية، في قصائدهم القصار وفي هذا الصنف الكبير كانت تتسلل أصوات المستقبلين Futurists والصوريين Imagists وكان عقل لورنس يربد الجديد بل يحتاج إليه، لكنه لم يكن سهلاً ليأخذ المستقبليون أو ليستبيح إغراء الصوريين - ربما لأن تعبيرهم أكثر بعداً من المباشرة مما يحتاج إليه في تلك المرحلة - حين كان إعجابه وتأثره شديدين ودائمين به «ويتمان» Whitman : «هذا الشاعر ذو الروح الناضجة منه طول الوقت». مع ذلك تظل مجموعة الصوريين الانجلو - أمريكيان مجموعة أئرا يابوند ، وآمي لويل Amy Lowell والمستقبليون الإيطاليون هما دليله إلى التجديد في الفترة المهمة ١٩١٤ - ١٩١٦. «وكان ديوان ويتمان «أوراق العشب» Leaves of Grass أحد كتبه العظيمة ومن المستقبلين التقط بذرة الشعر الحر، ومن مقالة بابلو بزي Poola Buzzi على وجه التحديد ... لقد كان يبحث عن خلاص من نمطية التعابير والموضوعات والأشكال ويأس حدود الإيقاع الموروث. لكنه، كما قلنا ، ظل قويا بلزاً ما اعتبره ضعفاً في الاتجاهات الجديدة. استفاد منهم كثيراً دون أن يتجزع كثيراً لكن ويتمان «ظل نجمه الرفيع المستقر» . ويتمان شاعر عظيم يحني الكثير بالنسبة لي» وهو «الحرر الكبير». وسر إعجابه بويتمان هو أن

والنجم والمحرمات الاجتماعية واجواء ما بعد الحرب الأولى. إذن نتجت عن جواب لسؤالنا في التفسير الاجتماعي دون أن ننسى التكوين النفسي للشاعر. نستعين هنا بالدراسة التي كتبها الاستاذ ريموند وليمن Raymond Williams «كتابات لورنس الاجتماعية» Lawrence, s Social Writings . تقول لنا هذه الدراسة العميقة - من يرض في قراء لورنس يتذكر «كلرليل» ان هناك أكثر من شبه بين لورنس وهذا المفكر. ومن يقرأ كارليل يجد استمراراً لكتابات في مؤلفات لورنس ومن ضمنها ادانة الحركة الصناعية وتهديدها للإنسان. فهذه الحركة المادية الصرفة ليست مقبرة للأمال البشرية فحسب، لكنها دمورت النقاء والبرادة في كل مكان ... إن هذا الذعر من شر الصناعة وممارسة العيش ألياً بلا فهم ، تجسد ليني لورنس وتابعه في نزول الناس في منطقتهم، إلى المناجم وانسحاقهم أجساماً وطاقات وغرائز. وكان يرى عن كذب كيف تمتص حيويته وتسرّب حياة الإنسان منهم حيث تنشب هذه المادية الخشنة مخالبها. كل ذلك جعل الحياة مهددة وحياة الإنسان تصادر كل يوم، «فحين جنونه بين تشبثه بالحياة وبين هلع من مخاطرها. «الإنسان مصرى. أو كما قال لورنس نفسه الشخصية مصرى» Character is fate.

فهل نحن نريد الحياة أم نريد الموت؟ الضحية تدعو المضحي إليها والقتيل ينادي القاتل وحيوية الإنسان وغرائزه تريد الحياة بينما الحياة يمثل هذا الحال الغامض والمخيف! فماذا يفعل؟ كل هذه الأفكار والتساؤلات واضحة في رواياته، وكل هذه الموضوعات تشير إليها أشعاره بصورة أو بأخرى. فهو مرة يفجر العواطف ومرة يتشبث بالحياة التي مضت أو التي تسرب من بين يديه، ومرة يستكشف غوامض الحياة الحالية، ومرة يبحث عن حياة خافية في قصيدته «بيانو» بكاء مريض على الطفولة وحينئذ جارف للبراءة الضائعة، أو هي حاجة للنعم المفقودة :

بهذه تغني لي امرأة في الغسق

تأخذني لسنين مضت. ما زال

أرى ذلك الطفل يجلس تحت البيانو

وشبكة الأوتار فوقه ترن

يضغط على القدم الصغيرة الثابتة

لأم تبسم وهي تغني.

وبالرغم مني، أخذتني لها الأغنية المغوية

ثم عادت لتخدعني ثانية

بقي القلب يبكي ليعود إلى

أيام الأحد القديمة في المنزل

ويتمان شاعر «كشف له كيف يستعمل الإيقاعات الواسعة والجرّة المعتمدة على إيقاعات الكلام الاعتيادي، وتأتي القصائد مليئة بموسيقى لا توجد في ذلك الكلام...».

اتضح الآن العلاقة بين هذا الكلام وبين ما ذكرناه في أول المقال عن إيقاعات أشعاره المبكرة ورده على ملاحظات «بلاك مور» عنها. بإيجاز، كان يحاول بقدرات محدودة ويعون قليل من المؤثرات الجديدة، التعبير عن إيقاع العصر. ولعل هذا هو ما قصده حين قال: تحاول هذه الأشعار أن تحقق ما يحتاج إلى جهد عشرين سنة لكي يتحقق.. والسؤال الآن.. هل أدى ذلك المسعى الطويل إلى قصيدة مختلفة قادرة على التعبير عن أغوار ومواجهات الإنسان في عصره؟ أو هل استطاع التعبير عن إيقاع العصر الجديد المختلف في زمنه؟ هذا النموذج من مجموعته «قصائد أخيرة» Last Poems، بعد أن قدمنا أنموذجين مختلفين من مجموعته الأولى «قصائد مقفلة» Rhyming Poems :

كف الذئب البافاري

ما لكل أمريء كف ذئب في منزله
وفي إيلول الناعم، في يوم القديس ميخائيل
مزهرة كف الذئب البافارية كبيرة ومعتمة، معتمة
هي حسب تقتم ضوء النهار مثل مصباح يدوي
أزرق، بزرقة داخنة من كآبة بلوتو (١)
مضلعة، ومثل مصباح يدوي تلمع ظلمتها
تشر الزرقة إلى أسفل، فتنبسط
بقعا تحت حركة النهار الأبيض.
الزهرة المصباح اليدوي ذات الدخان الأزرق،
لمعان بلوتو الأزرق،

أحد مصابيح سود من قاعات دس (٢)
توقد، تبعد الظلام،

الزرقة المعتمة، مثل مصابيح ديميترا الشاحبة (٣)

تعطي ظلاما، ظلاما أزرق مثل مصابيح

ديميترا الشاحبة التي تعطي ضوءا

فخذ بيدي ودلني الطريق. أوصلني

لزهرة كف الذئب أعطينها مصباحا

يدوي ودعني أقف نفسي مع المصباح

الأزرق لهذه الزهرة

تحت السلام الأشد عتمة والأشد عتمة

منها، إلى حيث الأزرق يظلم فوق الزرق
والى حيث برسفون (٤) تمضي الآن تماما،
من إيلول المنجمد إلى ملكة اللارؤية، حيث
تستيقظ الظلمة فوق الظلام وبرسيفون
برسيفون نفسها تحول صوتا، أو ترى
ظلمة مطوية في الظلام الأعماق لذراعي
بلوتو، تنفذ بعاطفتها الدنسة وغمها
بين مشاعل الظلام،
تد الظلام على العروس الضائعة وعربسها .

إن تطور فن الشاعر من تأثيرات روسيتي وهاردي ووردزورث إلى مشارف الحدأة. وقد قطع مسافة إلى ما أراد أن يحققه. فهو هنا كما يقول كوكوس ودايسون & C.B.COX A.E. Dyson في كتابهما «الشعر المعاصر» Modern Poetry، يحاول أن يجعل التعبير عن الحالات الصعبة ممكنا يحاول النفاذ وراء الوعي الاعتيادي إلى المناطق المظلمة للروح. «صار شعره ورواياته يشعرانا بالتوتر في أسلوب يندفع نحو ما يصعب التعبير عنه، وطبيعي أنما يصعب التعبير عنه لا تتمكن منه تماما، أو لا ترضيه. الانماط السائدة من البلاغة والصور، والإيقاع. ولعل في قول كراييام هو Graham Hough، في مقاله «الشمس المظلمة» The Dark Sun: «حين ينجح الشعر الشكلي (بمعنى الملتزم بالشكليات والأصول) حينها يمكن تقييم نوع الشعر وجودته بسهولة في النقد الشكلي. فكل ما في ذلك الشعر يتخذ نمطا يعرفه النقد ويحدد قيمته. وحين يبدو الشعر الجديد مختلفا في بعض جوانبه، من وجهة النظر السائدة أو الرسمية، يبقى فيه، مع ذلك، شيء مؤثر لا يبدو النقد الشكلي - أو الرسمي - كافيا لتعليقه».

وهذا ما حصل تماما للإستاذ بلاك مور - فهو في آخر ملاحظاته عن مأخذ في الإيقاع والصيغ الشعرية وعامية بعض التعابير في شعر د. ه. لورنس، قال عن تلك القصائد: قصائد لورنس «خرايب، لكننا نتأملها وتثير إعجابنا»

يقبت لنا ملاحظة تدعونا للتفكير ثانية، تلك هي أن قصائد لورنس الأخيرة كانت خالية من العيوب التي أدانها بلاك مور!

الهوامش

● كف الذئب gentian نبات ذو زهور زرقاء معتمة

١- إلى الجحيم والموتى عند الأغريق

٢- إلى الجحيم عند الرومان

٣- إلى الخسب، والغلال عند الإغريق

٤- برسفون، ملكة العالم السفلي وابنة ديميترا - عند الإغريق



الثقافة المغربية وسؤال تفصيل التراث

نجيب العوي *

وما يهمننا ويخصنا في هذه الورقة ، من هذا الفضاء الدلالي المتناح ، هو جانب محدد ومخصوص منه ، وهو جانب الابداع الادبي المكتوب باللغة العربية ، حتى نحدد للقول مجاله ، ونضع الامر في نصابه . واهل كل صنعة هم اخلق بالكلام عنها ، كما قال ابن رشيق.

وتأسيسا على هذا للتحديد الاولي ، فإن صفة «المغربية» الملحقة بالثقافة ، وفق صيغة العنوان ، تعني لدينا في هذه الورقة ، هذه الثقافة الادبية العربية الموسومة بالميسم المغربي والموشومة بوشمه . اي هذه الثقافة الادبية التي ينتجها ادباء مغاربة ألف بينهم لسان الابداع ، وإن اختلفت بينهم الاعراق والمخاطد والسكن اللهجات ، دون ان يعني هذا بالضرورة ، اننا نفعل او ننفي التعدد الثقافي واللساني ضمن المشهد المغربي ، فهو تعدد قائم ومائل يشي بحيوية هذا المشهد وجديته الثقافية ، اي يشي بخصوصيته وخصوصية هويته وأسنيتيه ، دون ان يستتلي هذا بالضرورة ايضا ، تباعدا او تنابذا بالانقلاب والاحساس ، فالمغرب ثقافيا ، مؤتلف في اختلافه ومتحد في تعدده . ذاك كان مسيره ، وكذلك سيكون مسيره . ولعله هنا ، تشترك بعض الاسئلة الساخنة للثقافة المغربية ، ان بصيغتها الطبيعية السوية أم بصيغتها المصطنعة الملتوية.

نأتي بعد هذا ، الى الشق الهام والاساسي في العنوان وهو التراث ، هذا الذي ملا الدنيا وشغل الناس ، على امتداد عقود متطاولة من الزمان ، ترتد الى اواخر القرن الماضي وطلائع هذا القرن الآيل للافول ، ولما يزل سؤالا مقلقا ومؤرقا يسهر القوم من جرائه ويختصمون . وهو في تقديري بشكل السؤال المركزي في حقيقتنا ، او لنقل بعبارة مجازية ، انه يشكل تلك الغرفة المضيئة والمعتمة في آن.

ولفظ التراث Tradition ، يعني من نحو عام ، جماع تلك المنجزات المادية والعلمية والفلسفية والادبية والفنية التي انجزها الاسلاف على امتداد الزمان والمكان ، وأصبحت ودائع بين ايدي الاخلاف . والمعنى الخاص للفظ التراث يتوجه بشكل اساسي ، الى تلك المنجزات الفكرية والادبية المكتوبة والمحفوظة في بطون التآليف والتصانيف . وهو المعنى الذي يدور بخلد هذه الورقة ايضا.

وما دامت «العربية» هي اللازمة الدلالية المتواترة في كلامنا

لعل انسب واقرب مدخل لموضوع الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث ، هو أن نقوم ببدء بقراءة تفكيكية وأولية لمنطوق هذا العنوان ، بغية تجلية مفهومه ومحتواه وتحديد الابعاد الدلالية الممكنة لألفاظه ودواله ، في وقت نحن احوج ما نكون فيه الى تحديد وتقيد اللفظ المستعمل حتى لا نتوه في سديم المعاني او اللامعاني سيان ، ويغدو حوارنا طوطولوجيا او بيزنطيا كما يقال . وليس الهدف من وراء هذه القراءة الأولية للعنوان ، ان نعيد على الاسماع كلاما عامسا ومألوفنا عن الثقافة والتراث ، وأوجه التفاعل والتفعيل بينهما ، على الرغم من ان في الاعداء افادة ، في مثل هذا الموضوع الاشكالي الحساس . انما الهدف المتوخى من وراء ذلك أن نحدد أولا ، المعاني العامة لكل من الثقافة ، والثقافة المغربية ، والتراث ، لنخلص بعدئذ الى تحديد المعاني الخاصة والمحددة لهذه الالفاظ الاصطلاحية ، كما سنتلزم بها هذه السورة وتتعامل معها ، تنالفا للخوض في العموم واقتريا من المخصوص والمعلوم.

ولفظ الثقافة Culture ، كما هو متواتر في المعاجم الفلسفية والاصطلاحية يعني (كل القيم المادية والروحية) ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها - التي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ . وبمعنى أكثر تحديدا ، فإنه من المعتاد التمييز بين الثقافة المادية (اي الآلات والخبرة في ميدان الانتاج وغير ذلك من الثورة المادية) والثقافة الروحية (اي المنجزات في مجال العلم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتربية...الخ.)^(١)

واللفظ في اصله العربي ، كما هو معلوم ، [مأخوذ من تثقيف الرمح اي تسويته . واللفظ الاجنبي يعني في اصله اللغوي الزراعة.]^(٢)

معنى هذا ، ان الثقافة نتاج لصيرورة تاريخية ومادية في الاساس ، انطلاقا من تلك العلاقة الجدلية المحكمة بين البنى التحتية المادية ، والبنى الفوقية الرمزية . والمعنى الانثروبولوجي العام للفظ الثقافة الآن ، يحيل بشكل خاص واساسي ، الى هذه المنجزات والمآثي الرمزية في مجال العلم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتربية والاجتماع.

* كاتب وأستاذ جامعي من المغرب

هذا، فإن التراث المعني هنا هو التراث العربي على وجه التحديد. وهو تراث موحد الهوية واللسان، لا يتقيد بزمن أو مكان أو إنسان. وهو حسب تعبير المحقق المصري عبدالسلام هارون [يتناول كل ما كتب باللغة العربية، وانتزع من روحها وتيارها قدرا يصرف النظر عن جنس كاتبه، أو دينه، أو مذهبه، فإن الإسلام قد جب هذا التقسيم وقطعه في جميع الشعوب القديمة التي فتحها، وأشاع الإسلام لغة الدين فيها، وهي اللغة العربية التي لونت تلك الشعوب بلون فكري واحد متعدد الاطراف، وهو الفكر الاسلامي، وهو الفكر العربي].^(١)

تلك اذن، هي ابعاد الدلالة والمفهومية المحددة لمنطوق العنوان، كما تتصورها وترتضيها هذه الورقة، والتي يمكن ترجمتها، بعد هذه القراءة الاولى، الى الصيغة التالية

الثقافة الادبية المغربية، وسؤال تفعيل التراث العربي. ولزيد من التحديد المنهجي، ساقصر ملحوظاتي في مجال الثقافة الادبية للمغربية، على حقلين رئيسيين ومروقين، وهما حقل الشعر وحقل النقد، وذلك لسببين أولهما، ان الشعر اكثر الانواع الادبية علوقا بالتراث وتصاديا معه، وأن الشاعر باعتباره مبدعا في اللغة وحارسا لها، يفترض انه مسكون بلغة ما وتراثها. والمقولة المأثورة [الشعر ديوان العرب]، آية على هذا التعلق بين الشعر والتراث. وثانيهما، ان النقد كان أحد الميادين الادبية النشطة التي خاض غمارها النقاد العرب القدامى منذ عصر التدوين، وابتدعوا فيها آثارا وثمارا لا يستهان بها. وأن النقد المعاصر، الموسم بالحدثة، يطرح بدقه وحدة احيانا، اشكال العلاقة مع التراث، كما يطرح اشكال العلاقة مع الحداثة ذاتها. وفكذا يواجها السؤال الآخر والاجرائي الذي أضمرناه حتى الآن، وهو سؤال تفعيل التراث: كيف يتم هذا التفعيل، وما هي آلياته وحدوده، ووظائفه ومرامي؟

وقبل الحديث عن تفعيل التراث، على صعيد النص، الادبي لابد من التوكيد على بداهات:

١- ان التراث بمعناه العميق، ليس مجرد ذكريات وأثار غبرت وتوارى عن محيط، بل هو جزء من الذاكرة، ومن الوعي واللاوعي، يجري من المرء جبري الدم. ومهما حاول هذا المرء ان يتنصل من تراثه ويصرم الجيل معه، فهو ملازمة كسحتته وفضيلته الدمية.

٢- ان التراث، كالتاريخ، ليس موحدا ومؤتلفا، بل هو متعدد ومتخلف. ليس خيرا كله، ولا شرا كله. بل هو بين هذا وذاك. ان التراث بعبارة، تراثات، بعضها ينفع الناس وبعضها يسؤهم. هذا ما عنيناه بقولنا سابقا، انه غرفة ضيقة ومعمتة في أن. وفي صدد تفعيل التراث ادبيا وثقافيا، لابد من التركيز على الجانب الفاعل فيه.

٣- لأجل ترشيد هذا التفعيل واغناثه، يقتضي السؤال أن نتعامل مع التراث بوعي تاريخي موضوعي لا بوعي «تراثي»

غنوصي. فالتراث في جميع الحالات هو لسان اصحابه وذويه في الزمان والمكان، وحين نتعامل معه ادبيا وثقافيا من موقع الحاضر، اي من موقع هنا والآن، لا نروم اعادة انتاجه بقدر ما نروم اعادة خلقه وابتداعه.

٤- ان التراث في الوضع العربي والعالمي الراهن، سلاح فعال ضد محاولات طمس الهوية العربية وتذجينها وتهجينها. اي هو سلاح ضد ما اسماه محمد عابد الجابري «الاختراق الثقافي» الذي يستهدف توهين كيان الامة والاجهاز على مكامن القوة فيها. وهنا تتجلى على نحو خاص، أهمية تفعيل التراث وتوظيفه ادبيا وثقافيا، لصون الهوية من داء فقدان المناعة الثقافية والقومية. لكن التراث المقصود هنا مرة أخرى، ليس هو تراث الفرقة المعمتة، بل هو تراث «الفرقة المضنية، فذاك هو الفاعل أو القابل للتفعيل.

٥- ان اهم وسيط وحامل للتراث هو اللغة. وان اي تفاعل مع التراث أو تفعيل له، لابد من أن يبدأ بهذه اللغة، فهي «مسكن الذات» حسب تعبير هايدجر. معنى هذا أن تفعيل التراث يقتضي تفعيل لغته، تمثلا واستيعابا، واغناء وابتداعا. واية استهانة بشرط اللغة تعني الاستهانة بشرط التراث. تعني الاستهانة بشرط الابداع.

ونستحضر في هذا الصدد قوله اودن - كشاعر، هناك فقط مهمة سياسية واحدة، وهي ان تحمي لغتك من الفساد. فكيف ترى، كانت علاقة الشعر المغربي والنقد المغربي بالتراث؟

حين نسترجع ونراجع في هذا المساق، تجربة الشعراء الرواد في غضون الستينات وما بعدها، تبث لنا هذه العلاقة جليلة وبهية في معظم النصوص التي أنتجها هؤلاء الشعراء. لقد كان التراث العربي على نحو خاص، يشكل بالنسبة اليهم موردا ثرا ومرجعا أساسيا لتجاربهم الشعرية، وكان تفاعلهم معه واضحا، الشيء الذي يسر لهم عملية توظيفه وتفعيله فنيا داخل نصوصهم. ويتجلى ذلك بشكل اساسي في طبيعة اللغة المستخدمة في هذه النصوص، معجما وتركيبا وإيقاعا، وفي وفرة التضمينات والنصوص الغائبة التي كانت تغذيها وترفدها. لقد كان هؤلاء الشعراء، او صفتهم على الاقل، حداثيين وتراثيين في آن واحد. ولا بدع، فقد كان معظمهم اساتذة تلمسوا بالتراث قراءة ومدارسة.

وكان لشعرهم صدى فاعل لدى المثقفين، والنموذج البهي الذي يحضرنه ويفرض علينا نفسه في هذا الصدد، هو الفقيه احمد المجاطي - العداوي. ففي تجربته الشعرية الباسلة، تتحقق تلك المعادلة الصعبة والرائعة بين التراث والحداثة، أو بين الاصلية والمعاصرة. وهو المنهج الشعري الذي دافع عنه الفقيه، نظريا ونقديا، في كتابه المتميز (أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث)^(٢)، الذي فتح فيه النار على جهات الحداثة العربية، مدفوعا بهاجس تراثي وحداثي اصيل، لا يختلف فيه اثنان.

ومع أن شعراء السبعينيات الذين جاءوا أثر الرواد، كانوا مأخوذين ببريق الحداثة الوهاج آنئذ، وكان رهبانهم على طرقاتها النظرية والإبداعية قويا، إلا أن هذا البريق لم يبعث منهم الابصار ولم يذهلهم عن ثوابت الشعر ومعانيه الجمالية. فكان رهبانهم القوي على الحداثة مشغوعا برهان مواز، ومحايث على التراث، كمرجع لغوي وثقافي للنص الشعري، يمدده بالنسوغ الحرارية ويدعم الشكل الحداثي فيه، مع اختلاف وتفاوت في درجات ومستويات هذا الرهان التراثي، بين هذا الشاعر وذلك. لقد كان هؤلاء الشعراء، بعبارة، يخطون مع الحداثة خطوات إلى الأمام، ومع التراث خطوات إلى الوراء. ويستلتي من هذه المحوطة، بعض التجارب الشعرية الموهوسة بالحداثة، المأخوذة ببريقها، والتي كانت ترى فيها كما ترى في الشعر، مجرد أشكال ولعب بالأشكال، على غير نمط أو مثال. هذا الاتجاه «الحداثي» الذي يولي ظهوه للتراث، أو ينظر خلفه بغضب، هو الذي سينكرس ويتقوى بدءا من الثمانينات، على يد الأجيال الجديدة من الشعراء، أو بالأحرى من خلال معظم التجارب الشعرية التي ينتجها الشعراء الجدد، هؤلاء الفتية الطالعون من غبار الأيام وقتامها، والمتسللون من شقوق التصدعات والانكسارات والنافقون، من جراء ذلك، على الماضي بفث وسمينه، الضائقون ذرعا بمعطف الأب وسلطته. فكانت جدد العمر مساوية عندهم لجدة الرؤية والذائقة والأحاساس والسؤال. مساوية لجدة النص الشعري.

هنا تدخل العلاقة مع التراث مازقاها الصعب، وتحدو إلى درجة الصفر، أو تكاد. هنا تتحول العلاقة إلى قطيعة، أو ما يشبه القطيعة، ولا يعود يربط النص الجديد بتراثه وذاكرته، سوى هذه الأبدية العربية التي يتكتب بها.

وهنا يشترط سؤال تفعيل التراث، سؤالاً أولياً آخر، لا مندوحة عنه، وهو سؤال «التفاعل» مع التراث، والعودة إلى التراث والعودة إلى الأصل فضيلة، كما قيل. بدون هذه العودة لن يكون هناك تفاعل. وبدون هذا التفاعل لن يكون هناك تفعيل. وبدون هذه الشروط سوية، سيبقى النص الشعري، حسب القول المأثور، كالميت لا ظهرا أبقي ولا أرضا قطع.

ولسنا هنا نحاكم أو نصدر وصايا، بقدر ما نقيم سؤالاً ونطرح إشكالا. كما أننا لا نعمم القول وننسجه على مجامع التجارب الشعرية الجديدة، فلعل قاعدة استثناء، ولا يخلو الحال من بعض عزاء.

ويجسد النقد الأدبي المعاصر في المغرب، مرتعا حيويًا آخر لطرقات الحداثة ومفاهيمها ومناهجها وأدواتها، على مستوى قراءة النصوص، وتحليلها. ولعله في ذلك مسؤول مسؤولية اعتبارية عن الواقع الملتبس الذي آل إليه الإبداع الشعري بشكل خاص، بحكم تبيينه لمفهوم القراءة الوصفية الخاصة بل مفهوم القراءة النقدية للفاحصة. كما يجسد هذا النقد في الآن ذاته، مرتعا حيويًا آخر، لأشكال العلاقة مع التراث. إذ من المعلوم الغني عن البيان، أن النقد الغربي قد جعل

من نفسه منذ أوائل السبعينيات «ورشة» لاختيار جميع المناهج الغربية، وحلبة للسباق مع كشوفها ومفاهيمها ومصطلحاتها. وكان هو الآخر مدفوعا في ذلك، بشوق الحداثة والتحديث والبحث عن الطارف والجديد. ورغم كثرة الرهانات التي عقدها هذا النقد مع الحداثة الغربية بمختلف توجهاتها وتجلياتها، فقد كانت رهباناته على التراث والثقائاته إليه، ضئيلة إن لم نقل معدومة.

كان هناك تراكم حداثي، في مقابل فراغ أو «بياض» تراثي. وكان هنالك تطواف دائم عبر السواحل الثقافية لـ«الأخر» وعزوف شقي عن سواحلنا المنسية، عن سواحل «الأنا».

وكان هذا أحد مازق هذا النقد، مازق يمكن أن يوجزه بعبارة، في غياب نظرية نقدية عربية، لا شرقية ولا غربية، قادرة على أن تستجيب لهذا الركام من النصوص العربية، الحاملة لنبيضا الخاص ووشما المميز.

وما يتأتى لهذه النظرية، أن تقوم وتلم شعثها، إلا بتفعيل التراث النقدي العربي، والعودة إليه عبر قراءة أركيولوجية جديدة تتبعه من مرقدته وتجدد الصلة به. وهو تراث لا يشك أحد في غناه وفي قدرته على الإغناء، لأنه ببساطة جزء من ذاكرتنا وبعض من ذاتنا. فما المانع ترى، من أن نضرب بأيدينا في كتب هؤلاء، كما ضربناها في كتب أولئك، حسب تعبير ابن رشد؟

نخلص بعد هذه الجملة من الملاحظات والتساؤلات إلى القول بأن تفعيل التراث، ثقافيا وإبداعيا، يتم ببساطة من خلال التفاعل معه. أي من خلال قراءته والاصفاء إليه، واقتباس نار الإبداع من جذوته ومشكاته. وأن أهم تفعيل للتراث الآن، هو أن نجعل منه مناعة وحصانة ضد الاختواء والاحتواء، لكن شريطة ألا ننفلق في التراث أو ننفلق عليه. لأن الانفلاق في التراث أو عليه، إساءة إليه وإساءة إلينا معا.

ولو حدث أن انفلقت الدائرة، يقول جاك ديريدا، على السيادة، على اكتمال للمفهوم وللعمرفة التي تقول (إنني قد ولدت واكتملت)، فسيفسون ساستمها الموت.

وتحس بالتراث، نريد أن نحييا، لا نريد أن نموت، أو نعيش مع الأموات.

الهوامش:

- ١ - الموسوعة الفلسفية، بإشراف: ر. مونتال - ب. بويدين ترجمة، سميكر كرم، دار الطليعة - بيروت ط ١، ١٩٧٤، ص ١٣٩ - ١٤٠
- ٢ - العجم الفلسفي، مراد وهبة، يوسف كرم، يوسف شلاله، دار الثقافة الجديدة - القاهرة، ط ٢، ١٩٧١، ص ٦٧.
- ٣ - التراث الجديد: ع. ج. ع. ٣٥، ص ٧
- ٤ - أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث: أحمد العدادي منشورات دار الأفاق الجديدة - المغرب، ط ١، ١٩٩٢.

هل كان الخليل شاعراً

محمد بوزيان يعنلي *

تقولوه؟ قال لا، لاني كالمسن أشحد ولا أقطع^(١) وقيل له مالك لا تقول الشعر؟ قال الذي أريده لا أجدته والذي أجدته لا أريده^(٢) ومثل هذه الأصوات تطلو وتنتهات من غير ما مصدر قديم وكلها تنطق الطريق على شاعريته تارة وعلى روايته الشعر تارة أخرى

ونزيط هذه الشهادات بشهادة أبي الطيب اللغوي صاحب كتاب مرانتي النحويين والتي يقول فيها: وأبدع الخليل بدائع لم يسبق إليها... وأحدث أنواعا من الشعر ليست من أوزان العرب^(٣) قلت: تربط هذه الشهادات بهاتيك لبيتين لك أننا بدعنا نصير الآن في درب مشغور بل درب طويل زاخر بالمغالطات والمناقضات، يصير الخروج منها يتي، ذي الال إلا إذا فرغناها كلها من محتوياتها ثم كررنا راجعين إلى نقطة البداية. أنه ما من شعرٍ - فهل نعتبر الخليل عالما وكفى؟ وهل نجده شاعر؟ أو رايوه؟ أو هل ندعي مع أبي الطيب أنه شاعر مبدع أكبر من العروض؟ تتهاوى أمام إبداعاته مقولات ابن قتيبة والحصري ومن أتى أتبعها. تلك هي الأسئلة الكبرى... وإن حلها لأشد صعوبة مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة إلا أن الاقتراب منها ممكن ميسر، فحلها في المتساوول أو أنه يحتاج إلى وقت طويل، وكثير من الصبر والتؤدة... والفرق والبصوت والتفتيق، ومن يكون أحرص على هذا من أصدق الخليل أنفسهم؟ فهم أول الناس بالفصل والتفصيل في هذه الأسطة، ليجعلوا ساعدة انطلاقهم مقولة أبي الطيب البشيرة لا مقولات الشبطين وليقتنعوا بوجود حلقة مفقودة من شعر الخليل يجب إبرازها للوجود... والبحث عنها في أي منطقة عربية... شرقية وغربية وإن استطاعوا أن يعجموا فلا ترد أو توازن وحسبي الآن أن استقر فهمهم ببعض ما تجمع تحت يدي من أشعار هذا العلم الشامخ، مرجعا إصدار الأحكام على شاعريته أولها إلى وقت تتوافر فيه الأدلة الكافية، ولكني على مثل اليقين أن انطباع أبي الطيب لم ينشأ من فراغ، ولا هو حجة لغوي لغوي، ولولا أن أكون متسرعا لزعمت أن الأبيات الآتية أمتداد منطقي لشهادته.

١ - قال الخليل بن أحمد

عش ما بادي لك فصرك الموت لا مهرب منه ولا فورت

بينما غنى ييست وبهجته زال الغنى، وتوفى البيت^(٤)

٢ - مدارة الشعراء وتفتيق: أبو جعفر الفيدادي قال: مدح قوم من الشعراء بحكم بن سليمان بن عبد الله بن عباس، فلما ظلمهم فاجتمعوا وكان الخليل بن أحمد صديقه، وكان وقت مدحهم إياه غائبا، فلما قدم الخليل أتوه فاحزروه، فاستأخروا به عليه فكتب إليه

لا تقبل الشعر ثم تعفه

واعلم بأعمو إذا لم ينصوفا

وحناية الجاني عليهم تنقضي

وعقابهم باقى على الأيام

فاجازهم، وأحسن إليهم^(٥)

٣ - قولهم في الرياض وقال الخليل بن أحمد

يا صاحب القصر، نعم القصر والوادي

بمترل حاضر إن شئت أو بادي

إن الطالع شبه المطلق الذي غلب على أبحاث المهتمين بالخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي^(٦) (١٠٠ - ١٧٠هـ) ينض على عقريته اللغوية والعروضية. وأحكامهم في هذه الحالة صياغة دقيقة ورصينة، تراث مكث فتح أمام علوم العربية أنساقا رحية، ونقلها إلى مستويات جديدة لم تكن تعرفها من قبله. وذلك حقيقة ثابتة لم يختلف فيها التاريخ منذ عصره وإلى الآن.

ورغم أن البحث العلمي بكل فروعه في اتساع وتجدد مستمرين، إلا أن معارفنا عن الخليل لا تكاد تراوح مكانها وكان الباحثين اكتفوا بالصبر وراءه من جهة اتساعا يحتذى في اللغة، وإطارا مرجعيا في العروض، وهكذا بقي إلى الآن إمام العروضيين وسيد أهل اللغة بلا مدافع.

ولقد حاول البعض أن يضيقوا إليه أبعادا غيرهما، وينسبوا إليه اهتمامات سواها، فاقصموا في سلك الشعراء، ولما فسروا إلى بيناتهم، لم يتجاوزوا بها تلك الأبيات السائرة التي توجت قصته مع سليمان، أو ولده عبد الرحمن إلى مقطوعات زهيدة لا تقوم بهوانا على شاعريته. وبالنسبة، لا تؤهل لتواء مكان ما فوق بساط الشعر المزدهج برواه الفحول، على الرغم من وجود علاقة ميكينة بين الشعر ومخترعه علم العروض، ولكن الفصل بين العلاقات المتداخلة وارد ويمكن في مجالات لا تخص، فمخترع السيارة - مثلا - محيط بكل دقائقها وأجزائها وسائر تفاصيلها، ومع ذلك لا يحسن قيادتها^(٧) ونسلم لمبدع العروض أنه صاحب الزخافات واللعل والأسباب والأزاد، والتفاعل واليجور... وليس من السهل أن تنسرح في التفصيل بأنه شاعر لأن الشعر أكبر من العروض وأقدم والشعراء كانوا قبل الخليل بما شاء الله من الألقاب، فالعروضي الأولي إذن قد لا يكون شاعرا البيت.

وإذا فرضنا أن الأمر كذلك بالنسبة إلى حال الخليل، ففي أي خانة نصنّف هذه الأبيات التي يصرفها الناس؟ أنسب أجابة تخصصنا من ما من ألف والفوران حول التبريرات والتعليقات، وتجهل النفس في وضع صريح، أن ندعي أنها من شعر العلماء وأن صاحبها تبعا لذلك - عالم له في سماء الشعر طالع ما... ولا أنظر أن أحدا يستطيع في هذا الحكم، أو يدفعه لأنه - فعلا - عالم باعتراف الجميع وإن له حضورا مبدعا في مضمار الشعر، سيما وأن ثمة من القدامى من سبقوا إلى ذات الحكم فقال ابن قتيبة معلقا على أبيات أبي الطيب الخليل التي مطلعها

إن الخليل تصدع فط بدائك أوقع

وهذا الشعر بين التكاف ردي، الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء من إسراع وبسولة كعشر الأصمعي، وشعر ابن المقفع... وشعر الخليل^(٨) وغريب من ذلك قول الحصري وكان شعره قليلًا ضعيفا^(٩) وجاء ابن بسام الفزري بربا يتسلل إلى مسحة من مدح تعيد إلى شعر الخليل بريقه الذي سلبه إياه مدح ابن قتيبة فقال: على أن أشعار العلماء على قديم الدهر وحديثة بينة التكلف وشعرهم الذي روي لهم ضعيف حاشا طائفة، منهم خلف الأحمر... والخليل بن أحمد له أيضا بعض ما يحد^(١٠) بل إننا نجد من القدماء من ذهب إلى أبعد مما سبق، فاستنزع من الخليل شخصيا اعترافات صريحة، تنصيه بدرجات متفاوتة من بذلة الخطاب الشعري، فقد قيل للخليل، مالك لا تروي الشعر ولا

* كاتب من المغرب ويعمل بسلطنة عمان

تربي به السفن والغلمان واقفة

والنور والضرب والملاح والحادي (٩)

٤ - ما قالت الشعراء ... طعام الخليل بن أحمد:

كفاه لم تحلقاً للندى ولم يك بخلها بدعة

فكف عن الخير مقبوضة كما نقصت مائة سبعة

وكف ثلاثة آلافها وتسع مئات لها شرعة (١٠)

٥ - وأنشدنا أبو بكر بن الأباري ، قال : أنشدنا أبو بكر الأموي عن الحسين بن عبد الرحمن الخليل بن أحمد :

إن كنت لست معي فالذكر منك هنا

يرعاك قلبي وإن غيبت عن بصري

العين تفقد من تهوى وتبصر ،

وناظر القلب لا يخلو من النظر (١١)

٦ - ... فقال الخليل لأبي الملح (مولى لبني يشكر) :

نصحتك يا محمد إن نصحي

رخيص يا رفيقي للصديق

فلم تقبل وكم من نصيح ود

أضيق ، فنادى عن وضع الطريق (١٢)

٧ - باب ذم الأدب . كان يقال إذا كثرت أدب الرجل قل خير ، ومن قل خير

كثر ضره وقال الحمدوني ، ويروي للخليل بن أحمد البصري .

ما ازددت في أدبي حرفاً أسره

إلا تزيدت حرفاً تحته شوم

إن المقدم في حذق بصنعتة

أني توجه فيها فهو محروم (١٣)

٨ - وقال أيضاً يصف قوماً خصوا بأبي داود

نزلوا مركز الندى وذراه وعلمتنا من دون ذلك العوادي

غير أن الربا لي سبل الأثواء أدنى والخط حظ الوهاد

وهذا الشعر من أصلح شعر الخليل (١٤)

٩ - ويذكر (أي ابن القارح) - أنكره الله في الصالحات - الأبيات التي تنسب

إلى الخليل بن أحمد والخليل يومئذ في الجماعة - (أي الجماعة الذين كانوا

يسمعون لغناء المغنين في الجنة) وأنها تصلح لأن يرقص عليها ، فينبغي أن القادر

يلطف حكمته شجرة من غفر (الجزر) فتوقع لوقتها ثم تنفض عدداً لا يحصى إلا

الله سبحانه ، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوارير يرقن الرائش ، فمن قرب

والثاني ، يرقص عن الأبيات المنسوبة إلى الخليل وأولها

إن الخليل تصدع فطر بدائك أوقع

لولا جوار حسان مثل الجأذ أربع

أم الرباب وأسماءه والبغوم ويوزع

لقلت للظاعن : اطعن إذا لك أودع !

فتنهز أرجاء الجنة ، ويقول : ما زال منطلقاً بالسرد : إن هذه الأبيات يابأ

عبد الرحمن : فيقول الخليل : لا أعلم فيقول : إننا كنا في الدار المعالجة نزوي هذه

الأبيات كل فيقول الخليل : لا أدكر شيئاً من ذلك ، ويجوز أن يكون ما قيل حقاً :

فيقول : أفنصبت يا أبا عبد الرحمن . وأنت أدكر العرب في عصر فيقول الخليل : إن عبور الصراط يفيض الخلد مما استودع . (١٥)

١٠ - ويتنمب للخليل .

يداك يد خيرها رنجي وأخرى لأعدائها غائفة

فأما التي خيرها رنجي فأجود جوداً من الألفظة

وأما التي يتقى شرها فنفس العدو لها فائظة (١٦)

١١ - وقال أبو الطيب : أخبرني محمد بن يحيى ، قال : أنشدني عمر بن عبد الله الفتكي ، قال : أنشدني أبو الفضل محمد بن سليمان التوافي عن الحرزمي للخليل ثلاثة أبيات على قافية واحدة يسقي لفظها ويختلف معناها

يا ويح قلبي من دواعي الهوى إذ رحل الجيران عند الغروب

أبتهم طرقي وقد أزمعوا ودع عيني كفيض الغروب

كانوا وفيهم طفلة حرة تفر من مثل أقاصي الغروب

فالغروب الأول غروب الشمس ، والثاني جمع غروب وهو الدلو العظيمة المملوءة والثالثة جمع غروب وهي الرواد المنخفضة . (١٧)

تلك نماذج من الأبيات المنسوبة للخليل بن أحمد استبعدنا منها ما بدور كثيراً

على الأمانة ، وطعن أنها - إلى تلك - قادرة على الاقتناع بمنظور أبي الطيب ، وبأن

علامات الاستعظام السالبة قابلة للحصار والانحسار بمزيد من الجدية في البحث

وفي ذلك فليتناقش المتناقسون ويتقوى الصميعة المكتسبة من جماع هذا البحث

المتواضع تلح على طرح ذات السؤال : هل كان الخليل شاعراً ؟

الهوامش :

١ - الشعر الشعراء لابن قتيبة - ص ١٠ - طبعة : جيل (مطبعة لبنان ١٩٠٤)

٢ - زمرة الأبيات بواسطة الأبيات ، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي المصري القيرواني - ضبط وشرح الدكتور زكي بوزج - ج ٤ - ص ٩٥٧

٣ - الخطبة في محاسن أهل الجزيرة لابن سبام الشنترسي ، تحقيق إحصان عباس - القسم الأول المطبوع في ٨٢٤

٤ - العقد الفريد ، لابن عبد البر الأندلسي - تحقيق محمد سعيد المريني - طبعة دار الفكر - بيروت - مؤن تاريخ - ج ٢ - ص ١١١

٥ - المصدر السابق ج ٦ - ص ١٢٨

٦ - الأثر في طوم اللغة وأثرها - لإبراهيم الدين السهوي - ج ٢ - ص ٤٠١ شرح وضبط معجمه جاد الحارثي وآخرين - طبعة دار الفكر بيروت

٧ - البيان والبيان ، للشيخ - للشيخ - ج ٢ - ص ١٨١ ، تحقيق حسن السندوبي - المكتبة التجارية الكبرى - بيروت

٨ - العقد الفريد - ج ٦ - ص ١٢٤

٩ - المصدر السابق ص ٢٢١

١٠ - نفس المصدر ص ١٨١

١١ - الأبيات لأبي علي الفراء - ج ١ - ص ١٩٦ - طبعة دار الفكر العربي - بيروت

١٢ - كتاب الوارد - للفتي - ص ١٩٩ - جاد بلقيش في معرض خير الخليل وصفيته مع أسرار من لصاحه قرب وبيته وهو يفتد به روح الدعابة والمرح التي كان يتمتع بها الخليل رحمه الله (طالغ ص ١٩٧)

١٣ - الطباق والطرقات للتصانيف - ص ٥٨ الطبعة الأولى / ١٩٩٢ - دار الفاضل - بيروت (والبيان

مسائل لغوية للخليل في محله وروحه)

١٤ - زمر الأبيات - ج ٤ - ص ٩٥٧

١٥ - رسالة الفخر - للسري - ص ٢٧٩ - ٢٨٠ - تحقيق عاتكة بنت الشاذلي - الطبعة الثانية - دار الطارف - مصر - (وهذه الأبيات التي استعملها ابن قارح في نفسها التي استعملها ابن قتيبة في

كتبه الشعر والشعراء ص ١٠)

١٦ - للمصنف في أمثال العرب - (جاءه من الفرغاني - ج ١ - ص ١٧٦ - ٢/٣ - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٧٧

١٧ - الفهر - ج ١ - ص ٣٦٦

في رسالته إلى الممثلة أولغا تسيبر تشيخوف: أترك بالمثل كثيراً وأكتب من دون حماس

عبدالله صخي *

خضبة المسرح وبأنه من الأفضل لنا أن نظل مفترقين».

وتتطوي الرسائل على وجهاً نظرياً بخصوص اخراج بعض المسرحيات وآراء حول تفسير الشخصية أو سلوكها أو الدور المطلوب من أولغا تمثيله، كأن تحدثه عن كيف ينبغي أن تتحدث ماشا في «الأخوات الثلاث» أو كيف ينبغي أن تمشي، وهل تلك الحركة طبيعية أو أنها تشي بتعبير مختلف عما ينبغي أن تكون عليه الشخصية وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي تنطلق بحرفة المسرح.

وبحسب هرموين في فإن شخصية أولغا كثير ما تشبه شخصيات تشيخوف المسرحية فهي عاطفية، مزاجية، حساسة، غير واقعة، وفي نفس الوقت توافقة للحياة، كان تشيخوف يقول لها «احسدك على مرحلك، على صحتك، على مزاجك، احسدك على أنك تستطيعين أن تشربي شيئاً من دون أن تفكري في أنك سوف تبصقين دماء».

وتبدو الرسائل أحياناً رقيقة ناعمة اليفة مثقلة بالأعجاب المتبادل، ومضة للكثير من الأوصاف المضحكة التي يطلقها تشيخوف على أولغا، إضافة إلى الكثير من التفاصيل اليومية عن كيفية انشغالات يومه، عن الحديقة التي يرباعها، عن ملايبه، وشؤونه الخاصة. لكنه لم يكن يحب بعض استئثاره مثل: ما هي الحياة؟ فيجبها أن سؤالها يشبه: ما هو الجزء؟ فالجزء هو الجزء وهي تشكوه بأنه يلجأ إلى النكتة دائماً ولا يحدثها بجديّة.

في إحدى رسائله يكتب لها قائلاً: «السعال يستنزف طاقتي، افكر كثيراً بالمستقبل، وأكتب بدون حماس، لكذلك تستطيعين أن تفكري بالمستقبل، كوني معلّمة».

غير أن رسائل أولغا تدعو كثيئة ومعتمة بعد الاجهاض الذي تعرضت له وبعد أن تدهورت صحة تشيخوف تماماً، كما أن شعورها بالذنب يزداد بسبب ابتعادها عنه.

يكتب لها تشيخوف الكثير عن احساسه بزمعها الضائع فيقول: «أنا بعيد عن كل شيء وقد بدأت أفقد قلبي». وتكتب له أولغا قائلة «كم حياة يحيا الإنسان؟ وكيف ندعها تمضي؟».

عندما بلغ مرض تشيخوف درجة خطيرة سافرت إليه أولغا، وقتها توفي تشيخوف بين يديها. وعلى الرغم من يقينها بموته إلا أنها استمرت تكتب له كما لو كان حياً، تكتب له عن اخبار المسرح، عن انقطاع رسائله، عن زياراتها لقره، وتقول «أنا وابن انت؟ هل حقا ان يرى احداً الآخر بعد الآن؟ لا يمكن ان يحدث ذلك».

تكشف المراسلات المتبادلة بين الكاتب الروسي الشهير أنطوان تشيخوف والممثلة أولغا كثير التي صدرت أخيراً باللغة الانجليزية (مترجمة من جين بينديتي) علاقة حب عميقة مثقلة بالحزن والاحباط والامل.

هذه الرسائل الدافئة، التي انطلقت بطاقة روحية عالية وانتهت بمسحة كثيئة، لم تستمر سوى خمس سنوات، ففي العام ١٨٩٨ التقى تشيخوف بأولغا وكان عمرها ٢٠ سنة، وكان تم اختيارها لاداء دور أركادينا في مسرحية «النورس». كان تشيخوف في الثامنة والثلاثين من العمر، وكان مريضاً بالسلس لكنه لم ينجز بعد عدداً آخر من أعماله الأدبية العظيمة. وفي العام ١٨٩٩ لعبت أولغا دور ليلينا في مسرحية «الخال فانيش»، ثم دور ماشا في «الأخوات الثلاث» ودور رانيفسكايا في «هستان الكرّز». غير انها تحايا في العام ١٩٠٠ وبناء على طلبها تزوجها بيهود في صيف العام ١٩٠١. وبعد سنة من ذلك اجهضت أولغا بطلبها البكر. وفي يونيو من العام ١٩٠٤ توفي تشيخوف. وقد شكل ذلك الحدث المفجع بداية فصل درامي مؤلم بالنسبة لها دفعها إلى الاستمرار في تمثيل مسرحيات تشيخوف على مدى ٥٥ عاماً.

لقد احبت أولغا تشيخوف بقوة مذهلة على الرغم من انها عاشا متباعدين تقريباً. إذ أقام تشيخوف في بالطا بسبب اعتلال صحته وإلى جانبه اخته التي اشرفت على ادارة شؤون حياته هناك، كما انها كانت تستنكر أي تدخل من أولغا. غير أن زيارات أولغا كانت نادرة أصلاً بسبب انشغالها التام بالعمل للمسرح وبعد المسافة بينها وبينه إذ كان الطريق بين موسكو وبالطا يستغرق يومين.

في هذه الفترة تكشف الرسائل عن شعور بالاحباط من بالطا المضجرة وطقسها البارد، من العمل المنهك في المسرح، من ضياع الرسائل، ومن الافتراق الطويل.

ويكتب تشيخوف قائلاً «لم تعد لي زوجة بعد، مع أنها في موسكو، لا تستسي، لا تكري في غيابه». وتكتب أولغا له تقول انها تنسوي ترك المسرح نهائياً فيجبها «كلاً، أبداً، ما دمت زوجاً لك لا تتركي المسرح، أنا سعيد بأن لديك شيئاً ما تؤندينه وبأن لك هدفاً في الحياة». كما أدرك اني تزوجت من ممثلة».

ويبدو من رسائل أولغا انها كانت تعاني من التوتر والعمل الكثيف في المسرح إذ تكتب إليه قائلة «الآخرين يواسوني بالبقاء على

★ كاتب من الجزائر.

حدود الصوعية وأذن الإبداع سعدى يوسف

خالد زغريت *

لغني عليك وأنت مشتعل
في الليل خلف الساتر الرملي
هل كان ينبض دونك الأمل
أم كان يخفق فتناً الخليل

سعدى يوسف

هكذا تفسح قصيدة سعدى يوسف لحضورها البهائي..
بخصاف غنائي بكر دون مواراة لفضائيتها المتخلقة لسحرية
ناصعة يشكلها سعدى يوسف بغنائية عالية الوهج ويتخليلة
شعرية وضاعة عبر فنية ثرية الفضاءات بليغة بتحويل مفردات
الواقع الى عالم مدهش.. وسعدى يوسف بارع بتسحر اليومي
والتقصيلي وإحالة الى غرائبية مبهرة.. قلما يدخل القارئ قصيدة
سعدى يوسف ولا يتوارى في ظلال حروفها الوانا مائية.. ولا يقل
القلب او يخف سسؤالا شائكا فيستيق الذكراة المحفورة في أرض
القصيدة قافية، ولا ترجمه اصقاع الجرح بنفسجا شاكا او تقاها
مرا.. اندمالا للروح في مسافات تقضح اتساع خواشها المجوم
بالأسئلة، ترى كيف يضيي سعدى يوسف احتضاره بأغنية تجرح
الروح التفاتاتها، والقلب لم ينبض بعد من خويله الكبوسي، كيف
وما زال يرمي الورد على الزجاج ويذعي انه تخفى بما ليس
يشبهه، فرأى نوافذ المقاهي تتداعى بين يديه اندلسا شاكدة، ترى
كلما احمر القلب فيه وجعا، صرخ هذا وردي وليس شرارة
احترافي وراح يهيم القصيدة بأصابع تحترق:

(إن شئت مزق صدرنا
لن ترى الا السنن
والمنى .. والمواطنا).^(١)

ربما لانه بقي حيا، ونحن نائمون، ربما لانه رأى منازل القلب
بين الظلال اقمى بهرا، اشد وردا، ذلك لان سعدى يوسف ليس
نبيا، ان شقي - اعاد قلب الوحش، حمامة بيضاء- وليس مسيحا
ينشئ من حبة العرق دفراة او دنيا، ليطلق القلب نورسا،

* كاتب من من سوريا

يستعيد اسموته ما بين النهرين قليلا، من القلب، ويمكننا تحديد
ملامح سعدى يوسف، يمكننا التمثل بأفياء النخيل في تجاعيد
وجهه، يمكننا للمة رمل الصحراء العربية من كفيه، يمكننا تضيق
المنائي بخاتمة القصيدة تردد تراجيديا الحلم المتعددة لمعات الجرح،
او ترتل دراما التيه، فان كان سعدى يوسف متشظيا، كحسرية
لهذه الدراما او نشيد لتلك التراجيديا فهو غير متلاش او مستهلك
بفجائية الواقع، لا استعلاء منجزا، باستيهامه، بل لتحصنه
برؤية شعرية استشرارية تجرح الامل بمناهضتها اتضاع الموت،
فاضف الاياما ظل أخضر:

(كلما جئت بيتا تذكرت بيتا
كلما كنت حيا تناسيت ميتا
غير ان الذي جثته
غير ان الذي كنته
لم يعد غير ظل
وليكن
ان ظلا يصير

خير ما يرتجى في ظلمة المسير).^(٢)

وعلى الرغم من ادراك سعدى يوسف ان الشعر يعني ممارسة
الشهادة لاجدا.. وان لتنتشأ اية وردة في الصحراء يلزم ربيعا من
الموت كان سعدى يوسف مقعما بموته اليومي ومواردة هذا التبع
الشعري الذي يسر له: اكتب قصيدة ومث قرب وردتك

(لي وردة في الروح
كم غنيتها حتى غلوت مغني الطرقات
لكن الاغاني سوف تبقى في يديك).^(٣)

فعل الرغم من انتظام سعدى يوسف في مسلكية ايدولوجية
ذات مركزات فلسفية نافرة العقلانية فانه بقي مصابا لقلبه غير
قاطع حبال الوصل مع فيض الذات، والنقاء سعدى يوسف بذاته
يعني مواجهة اتسلاخ الوردة عن عطرها.. يعني مناهضة كابوسية
الخواء واندمال شفة الحلم.. وانفساخ الروح وانتكاسها الى قفل

التجريد، أبدا يكابد موت العشاق والتغني باحترق جزء من دمه كي يبقى على موعده مع أبتسار سر التجوف المتسرطن في أبقاع حركية العالم المقتحم انتحاره. فسعدي يوسف متصالح مع ذاته بإغراق منبثق من ضمائرها اللامرئية، الذاهل بليلاتها وبهاض حزنها اليسوعي الذي يصير الشاعر نأيا يبتعد ذاته وجعا عراقيا مقدسا يتأثر روحه ليليقا متساكنين بلغة ميتافيزيقية شرقية.

(لكن سعدي لن يموت

في الرمل .. في شيزار.. من أجل الشهادة

متمسكا بالصخر

يحكي الانهيار في النهاية).^(٤)

.....

(للبحر انت تعود مرتبكا

والعمر تنشره وتطويه

ولو كنت تعرف كل ما فيه

لمشيت فوق مياهه ملكا).^(٥)

وليست هذه المسألة التامية ومعانقة أوجاع الذات في الشاهد الثاني قهقري - كما نستدل من الشاهد الذي يسبقه - فسعدي يوسف أدري بالمشي على حد السكين وأرتشاف الياسمين، مما تساقط من دمه غير أنها ملاقة الروح، فهو شاعر مهما تكن مسكيتية الايديولوجية فحنن سعدي يوسف فضفاض على بكاءات الروح مهما اتسعت، إذ طالما أرفقته المآلني والاعتراق على وجهيه

(سلاما أيها الحلي الذي لم تغرب فيه

ولم نطعم مأكله، ولم تترك مفاهيمه

سلاما أيها الأعمى المغني قصة التيه).^(٦)

ومهما ترامت أطراف الثاني يبقى يوسع ان تحدد تضاريسها في ملامح سعدي يوسف وتشاركه في صياغة دراما الانسان لتشارك روحه حساسية مدعته الموجعة غربة واغترابا.

(يا ولدي قل لم انني اعرف الدرب

اخبره بالذي أتذكر

بيتي على النهر لا شك

بيتي به نخلة

.....

هل تذكرته

هل تذكرتي

فلتلعني بني).^(٧)

حدود الهوية وأفاق الابداع

لا تخلو القراءة في جدلية الهوية والابداع في شعر سعدي يوسف من المآزق المحرجة فالرغم من ميل الشاعر الى الاستواء الشعري بوحى ايديولوجي وبالرغم من علو الرطانة السياسية

والشعاراتية لتلك الايديولوجية فإن سعدي يوسف ظل امينا ماهية وجوهرية الانشغال الشعري والمرتكزات الفلسفية لتوجهه الفكري. غير انه يبقى المنظور الذي يحاين به مفهوم الشعرية واداءاتها الفنية والاجتماعية، ومسؤوليته كشاعر تجاه فنه وتجربته تحد من الانصياع للقولية او ترجيع همه للمؤسسات الفكرية لرؤيته بشكل لا يحيل فنه الى ذريعة لتسويغ تلك الفلسفة، فهو بإخلاصه الجلد لكتابته يصر على إلا تخسر الهوية ذاتيتها بالانغلاق، لان الهوية الشعرية قبل كل شيء هي الانفتاح والاختراق والقلق الدائم في البعث والتجديد لا الانهزام المرتجل تراضيا مع المنطلقات النظرية لا ايديولوجية، لان الشاعر يدرك ان مثل هذا الانهزام المجاني يفضي الى غياب الرؤيا الشعرية الكلية.

(هل كان على عينيك ان تنتظر كل الذي يأتي

وهل كان على عينيك ألا تغمضا

لا .. لا تقل شيئا

ودع للغيم ان يهبط في كفك

دع للغيم أن يأوي

كما يأوي النعاس).^(٨)

فليست مآلات الخطاب الشعري الى الحقيقة هي الاحتباس بسنن تلك الايديولوجية، إذ انه من (العبث الاعتقاد بأن الحقيقة تكمن - بلا مجال للمنازعة - في اللعبة اللغائية للتواصل، ان مهمة قول الحقيقة على لا نهائي يمثل احكامها في تعقيداتها، ضرورة لا يمكن لأي سلطة ان تقتصد فيها الا اذا تم فرض الصمت عن طريق الاختضاع).^(٩)

(انها الارض تدفعني من عروقي لا بلع

اعلى السايح

وهي الشمس

تختار طاولة ثم تجلسني كي تقدم لي كأسها

طافحا بالهايج)

.....

كيف امسك نفسي اذن

انها الارض والشمس والريح

ترفعني هكذا نحو أعلى السايح).^(١٠)

فالاخضاع ليس الاستلابا للشعرية وممارسة ماتمية لانكماشها، لان الهوية هي الشخصية الشعرية، ومضى تيمت لغير الادلجة احييت على المعاش وتنصت عن حيويتها وكونيتها، وباتت خصوصية التجربة عموميتها، فلا يمكن للشعرية ان تؤسر في اطار عقائدي او جغرافي او حتى ذاتي محض - لان الهوية انفتاح ومعيان القيمة الابداعية وتصورتها وامكانياتها وادواتها التي تؤسسها، فلا ابداع خارج الهوية ولا هوية خارج الابداع - والابداع يطبعه اختراق وتجاوز، وهو بهذا متجدد ومتطور، ويتجده وتطوره يطور الهوية وكلما زاد (الابداع نعت الهوية وقويوت وزاد

عطاؤها^(١١) فالعلاقة جدلية بين الهوية والابداع، ولذلك تبقى الهوية أفق نماء لا تقيد.

بلاشك (هناك التجديد العقائدي والاجتماعي والجغرافي والبنوي والذاتي ولكنها تحديات متداخلة ومتعقدة ذات تأثيرات متبادلة وقد يتطلب ويتميز واحد منها على بقيةها، ويسود في ظروف تاريخية ولحظات اجتماعية معينة، دون أن يعني هذا الغاء التداخل والتفاعل والتأثير للتبادل).^(١٢) وسعدي يوسف غير خالي تماماً من ورطة الحساس للايديولوجية حتى التقصص والامتلاء بتقو شعرائها.

(هل تبقى من الحج

غير رفيق المدرسة الحزبية
وأشجار الباياب).^(١٣)

.....

(انظروا الى الصحف والمجلات

انظروا الى البيان السياسي
لهذه الحركة او تلك...)^(١٤)

مما يجعل الشعرية الى نواحة تندب موتها، لذلك يجهد الشاعر دوماً للنزوح عن هذه المآزق عبر التواطؤ الشعري بالتراضي مع الذاتي لنفي او تقليص المفاجأة الايديولوجية.. فهو كثيراً ما يكون على ضفة أخرى لمسلة الثنائية العدائية بين الانا/ الهوية والهو/ المغاير، اللهم الا في العدائية للاستعمار والظلم وهو بمثابة انكار، ومثل هذا الانكار ليس الا انتصار للتخيل على الآخر، لتحقيق الانا بالتساوق مع الحركة الحضارية لا بالانعزال عنها استعلاء قومياً، او ضغينة حضارية تؤدي الى عماء مطلق ازاء الآخر

(زحفت تشخذ للثورة حد المفصلة
فاصر خوا بالقتلة...)^(١٥)

(انا نطلب من أعماكم صيحة حب
ورصاصة).^(١٦)

.....

لكننا لن نترك هؤلاء الاعداء
المتحكمين بظمتون).^(١٧)

وهذا الانكار في خطاب سعدي يوسف ليس مجرد سياق نفسي بسيط بل هو طاقة جماعية مصممة داخل عنفها النزاع الى ابعاد الآخر الى انكاره.^(١٨) وذلك احتراز في صيانة الانا خشية الغائتها من هذا الآخر - وهذه حقائقة انسانية، والنزعة الانسانية لدى سعدي يوسف جوهرية في خطابه الشعري وهي تشاف انساني، وبالتالي شعري أكثر منها اجتلاباً او تبذيراً وذلك تأكيد لانكار مضاد اي انكار النرجسية والتالية للانا الذي يعكرحلمها وجوبيتها الانسانية، واجتباباً لمآزق النرجسية وتخلعها الانساني وما يلحق من المهانة بالشعر، فالنرجسي لا يجب (من المرايا غير تلك المفردة العازلة، التي تعكس له صورته وحده ولا تذكره بوشائج او روابط

تتشرب انغام طقوس العبادة التي يقيمها لذاتها).^(١٩)
(فتحتنا قلبنا

لجميع الناس حتى عادت الارض لنا
وردة من دمن).^(٢٠)

وهذا الانفتاح الوجداني على الاقرب الانساني العام هو هاجس ناري في شعر سعدي يوسف لان مقدسات النرجسية ليست الا عبودية ميثاقية لا تمتك حتى تشاركها خارج ايقاع الكون وحركيته لذا يبقى سعدي يوسف غالية في الموضوعية وثراء الاقرب الانساني والمشاركة في اشعاعه.

(نحن لن نمسك بهذا الكون من قرنيه
لم نخلقه من تفصيل صورتنا
وصخرتنا

ولكننا اتينا مثلاً تأتي العناصر
ولنسجرف في الكون).^(٢١)

ولا بد من الالتفات هذا الى حقيقة ان تسويغ ما اسلفنا به لا يتأكد عبر ما سقناه، فهو ليس الا مقدسات متبورة نسعى الى استجلائها عبر قراءة الثنائيات التي تشكل نسخ تجربته والتي من خلالها يمكن قصي مصداقية جدلية الهوية والابداع عند سعدي يوسف وهي لاحقة ان شاء الله.

هوامش:

- ١ - سعدي يوسف: الاعمال الشعرية - دار الفارابي بيروت ١٩٧٩ ص ٤٧٢.
- ٢ - سعدي يوسف ديوان - صميم ثاني - ط ٢ دار الحوار للنشر - سوريا ١٩٨٢ ص ٢٢.
- ٣ - سعدي يوسف ديوان - خذ وردة الطبع خذ القبرانية ط ١ دار الكلفة للنشر - بيروت ١٩٨٧ ص ٧.
- ٤ - سعدي يوسف: مجلة الشعر عدد (٧) - ابريل ١٩٨١ ص ١٤٨.
- ٥ - سعدي يوسف ديوان يوميات الجنوب يوميات الجنون ط ١ دار ابن رشد - بيروت ١٩٨١ ص ٥٢.
- ٦ - سعدي يوسف - الاعمال الشعرية ص ٢٢٧.
- ٧ - سعدي يوسف - خذ وردة الطبع - ص ١٠٥ - ١٠٦.
- ٨ - سعدي يوسف - ثلاث قصائد - مجلة اوتس - عدد ٧١ ربيع ١٩٩٠ ص ٨٨.
- ٩ - فوكو - الانتهام بالحقيقة - حوار قمراسوا اوكال - مجلة كتابات معاصرة - المجلد السادس - عدد ٢١ ايار حزيران ١٩٩٤ ص ٩٧.
- ١٠ - سعدي يوسف ديوان خذ وردة الطبع - ص ٨٦.
- ١١ - محيى الدين صابر - حول الابداع والهوية الشعرية مجلة الوحدة - السنة الخامسة عدد ٥٨/٥٩ - يناير/ اغسطس ١٩٨٩ ص ٢٧.
- ١٢ - محمود نوري العالم - الابداع والفصومية المرجع السابق ص ١٢.
- ١٣ - سعدي يوسف - ديوان يوميات الجنوب - ص ٢٥.
- ١٤ - سعدي يوسف يوميات المنفى الآخر دار الهذلي ص ٣٧.
- ١٥ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص ٤٤٥.
- ١٦ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص ٤٦٢.
- ١٧ - سعدي يوسف يوميات المنفى الآخر ص ٦٦.
- ١٨ - عليكم الخطيني - ما وراء الصدمة مجلة الزلزال العدد ١٢ - ١٩٨٤ ص ١٠١.
- ١٩ - انسي الحاج - الحياة متنوعة مجلة الورت مجلة الناقد - السنة الثالثة - العدد ٣٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص ١٤.
- ٢٠ - سعدي يوسف الاعمال الشعرية ص ٤٧٢.
- ٢١ - سعدي يوسف ديوان خذ وردة الطبع ص ٢٧.

أمين نخلة

ملاح من تعبيرة شاعر لبناني

جهد فاضل *

فمنعه، على سبيل المثال، من إقامة مهرجان شعري كبير، يباعه فيه الشعراء العرب بإمرة الشعر، على غرار مهرجان الاخطل الصغير، قد استوى، بعد وفاته في قائمة الادباء الكبار المرموقين. ذلك أن له من الانجازات الشعرية والادبية والفكرية ما يؤهله لحياة طويلة، فإذا كان قد انضم ببسر الى قافلة الكلاسيكيين الكبار في تراثنا الحديث، كشوقي ومطران وحافظ والاخطل وهذا الرعيل، فإن له من الانجازات الادبية ما يؤهله ان يكون حلقة بين الكلاسيكيين والمحدثين، ان لم يكن قد شارف الحدأة، وبإدراك المعاني واصدقها لهذه الكلمة. فإني مراجعة عصرية، منهجية، لشعر أمين نخلة وأدبه، كفيلا لا بأن تظهر له مكانة جلييلة بين أقرانه وفي عصره فحسب، بل بأن تلحقه بقافلة المجددين الذين تراخى ظلهم وأثرهم في أجيال لاحقة.

نشأ أمين نخلة في أسرة يقال إنها تنحدر من سلالة بني هاشم كما جاء في المقدمة الإضافية التي صدر بها «كتاب المنفى» -لوالده الشاعر رشيد نخلة. وكان والده يملك مكتبة عربية ضخمة تحوي أمهات كتب التراث كان لها شأن في توجيه الابني. وقد درس في كلية الحقوق في دمشق حيث اتصل بنفر من أدباء الشام وعند عودته الى بيروت تعرف الى امير الشعراء شوقي -ولزم مجالسه حتى أصبح وجها من وجوه الادب والشعر البارزة. ومنذ بداية الربع الثاني من هذا القرن، عرف أمين نخلة كشاعر ونائب لغوي. ومع أنه مثل، عموما، في الشعر والنثر والإبحاث اللغوية، فإن ما كتبه في هذه الموضوعات لفت اليه الانتظار منذ وقت مبكر، وبالرغم من أن فرنسا باندتابها وثقافتها وتأثيرها الفكري والسياسي كانت تجثم على صدر لبنان، فإن أمين نخلة لم يعمل مع الفرنسيين بل كان معروفا دائما بعمله مع الاستقلاليين والعربيين كرياض الصلح وإبراهيم المنذر والاخطل الصغير وسواهم من السياسيين والادباء. وقد كتب خلال تلك المرحلة، ما يؤكد انتماءه القومي العربي واعتزازه بالاسلام والرسول العربي. وفي هذا الاطار نشر الى المقدمة التي وضعها لكتاب حول الرسول العربي صلى الله عليه وسلم ألفه مفكر لبناني كان معروفا في تلك الفترة وأسمه لييب الرياشي. وقد ورد في تلك المقدمة ما يستحق أن يحفظ غيبا، لا لأن يشار اليه فقط.

يقول أمين نخلة: «محمد نغمة لا كلمة لفرط ما مسحت على شفاة الخلائق. تأخذ بالسمع قبل الاخذ بالذهن، وتقليد خفة

يقول الناقد اللبناني الدكتور علي سعد في دراسة حديثة له عن الشاعر الكبير الراحل أمين نخلة إنه عند استعراض جوانب عدة في أمين نخلة كشاعر ونائب ومفكر وعالم لغوي وأحد أمراء المنابر التي اعتلاها كحماد وسياسي ومحاضر وسفير لدولة الفصاحة اللبنانية في كل محفل، يجد الباحث قيمة حقيقية ثابتة تؤهل أمين نخلة لأن يستمر حاضرا في ذاكرتنا وفي ذاكرة أجيال لاحقة. ويضيف: «وحتى الوجه الأكثر انطباعا في انهماسنا عن أمين نخلة، المتنبع للجمال والحامل لهم الجمالي، يحمل في ذاته قيمة دائمة الفعل، وتتخذ أبعادها القصوى في الظروف المأساوية التي نعيشها اليوم في لبنان. فقد نكون، نحن، في أيامنا هذه، أحوج الناس الى ادب أمين نخلة، لنشرد من أجواءه الصبيحة بما يكفي من اسباب التعلق بجمال الحياة ومعنى الوجود، ولتحصن نفوسنا ضد بشاعات الحرب الدائرة على أرضنا، ولنضرب حجابا بيننا وبين الاصوات المنكرة المبسوطة بالحد وبكل ما يحل من اليأس من الحاضر والمستقبل».

ويرى علي سعد، وهو من أصحاب الاتجاهات التقدمية في الادب والنقد، أننا عندما نذهب بعيدا عن ظاهر الامور، والاحكام الجاهزة، نتكشف لنا المعاني الحقيقية الكامنة في ادب أمين نخلة ومنها المعنى الوطني والمعنى القومي والمعنى الانساني. «وسنرى بعد جلاء هذه المعاني، أن أمين نخلة لا يقل عن شعراء وأدباء جيله، من أفراد الرعيل المخضر، تحسسا بالشأن العام وبهجوم الانتماء والهوية، كما سترى انه كان من أكثر الناس التقائا الى مختلف شؤون الحياة الواقعية وتحرك المجتمع الانساني، وأنه كان من أكثر الناس شغفا بتتبع مختلف الوان المعرفة وصراع الافكار، وتقاعلا مع المعطيات المعرفية، المبذولة في مجرى الحياة». (السفر عدد ٢٣/٥/١٩٨٧).

هذه الشهادة في أمين نخلة شهادة هامة لأكثر من سبب. فصاحبها ناقد رصين وله اسهامات جيدة في النقد. كما انه نافذ تقدمي في اتجاهاته. وعندما يقول ناقد له مثل هذه الصفات كلمة ايجابية في شاعر أو كاتب يندرج عادة في خانة الكلاسيكيين. فعننى ذلك أن هذا «الكلاسيكي» ربح معركتين: معركة المعايير الكلاسيكية ومعركة المعايير التي يصطلح على تسميتها بالحديثة أو العصرية. ولاشك أن أمين نخلة الذي لازمه سوء الحظ في سنواته الأخيرة

* كاتب من سوريا.

الحروف وحلاوة اللفظا، قيل ان تعقيد العلاقة بالله. وليس على بسيط الارض عربي لا يفتتح صدره لها، ولا تخرج جوانب نفسه، فمن لم تأخذ بالاسلام، اخذته بالعروب، ومن لم تأخذ بالعروب اخذته بالعربية. وفي هوى محمد، ولا حرج في التمسك بالقومية والكلف باللفة كما لا حرج في الدين. تتلاقى ملنا العرب: ملة القرآن، وملة الانجيل، حتى كان الاسلام اسلامان: واحد بالديانة، وواحد بالقومية واللغة. او كان العرب مسلمون جميعا، حين يكون الاسلام كهذا: هوى محمد، وتمسكا بقوميته وكلفا بلغته.

ويعد ان يقول عن الرسول ﷺ «بلغنا في الفصصى، وانهضنا في الجلى»، يضيف: «لقد استنزل الرسالة بلغة قومنا، وحاط ديانتهم بها، ثم اتى برهانه منها، ثم ادار الحديث ففسح على الاخلاق وكرائم العادات في مختلف اطوار المعاشية، حتى في اللبس والمطعم بلون عربي لا غبار اجنبي عليه. لقد جعل محمد ﷺ الدنيا لقومية العرب، وجعل الاخرى للفتح. ثم خاف ان ينشطر القوم من وراء الرسالة الى فريق مؤمن بها، وفريق مؤمن بغيرها، فجمع بكلمته «من احب العرب فقد احبني» حيث المخافة من الفرق، ولم حيث المخافة من الشقاق. كاتما الشرط عنده. الحب للعرب والحرب عليهم، والاخذ بنصرتهم. فاعجب لرسول همة في الارض امر الله وجر الخلائق اليه، من كل جنس، كيف يعنى من اجل قوميته هذا العناء، ويثبت هذا البث.

وفي الوقت الذي كانت ابواق فرنسا في لبنان تحاول اقتناع اللبنانيين بان لبنان شيء والبلاد العربية شيء آخر، وان اللبنانيين فينيقيون وليسوا عربا كان امين نخلة يصدر احد اعماله باهداء الى شاعر يوناني صديق له اسمه بابا دي ياناقوس، يقول له فيه: «وانت تدري ان اهل فينيقيا عرب، وابناء عرب، اذ انهم النبط الذين فصلوا عن ديارهم في جوار الخليج العربي، وتشططوا هذا السيف الشرقي في بحر الروم».

كان امين نخلة يحفظ القرآن غيبا وحول القرآن كتب في الصفحة ١٧٤ من كتابه في الهواء الطلق، وتحت عنوان «الكتاب المجزء، هذه الكلمات: «ما قرأت في القرآن قط، وتلقفتي تلك الفصاحة من كل جهة، وشهدت ذلك الاعجاز الذي يطبق العقل، لا صحت بنفسى انجي، ويحك، فانتني على عين النصرانية... اي انه كان يخشى على نفسه من آثار الكتاب المجزء.

ولا بيت جميل في ديوانه «الديوان الجديد»، ص ١٨٤، يقول فيه مفتخرا بان قصيدته عربية كالشمس، بينما الانجيل معرب. استغفر الانجيل ان قصيدتي

عربية كالشمس، وهو معرب!

بالاضافة الى هذا الانتماء الاصيل لكل ما هو عربي، كان امين نخلة منتميا الى كل ما هو اصلي في الادب والشعر والفن.

في مقالة له في كتابه «تحت قناطر ارسطو» يبسط امين نخلة رأيا له حول العلاقة بين الادب والحياة، فيقول: «فكان الصنيع الفني والحياة كالزهرة والتراب. تثبت الزهرة وتكون من محصلة ونتاج

اشيائه وتغدو وهي ليست منه في شكل ولا لون ولا طبيعة». وفي تقديره لاحد كتب ليبي الرياشي. يصارحه بحكه القاسي على ما يسميه «ادب الصومعة»، اي الادب الذي اسس لنهجه ابوالعلاء المعري وعمر الخيام، واتبعهما فيه الرياشي، والذي يقوم على قلة الناس والنهر، بأحوال الحياة والتباعد عن الركب الانساني. ثم ينتهي امين نخلة الى القول: «وانما الادب الحق غير ذلك. ان الادب مرآة الحياة فمجالها مجاله واطارها اطاره. وكل ادب لا يتراءى فيه وجه الحياة على تمامه هو مرآة ناقصة طرحها اجدر من الابقاء عليها. وشرط الادب قبل كل شيء هو ان يكون في الاقل، من نصيب الامة فيفقد صورة صحيحة في تاريخها ومشاعرها وادواقها. وشرط الصدق في الادب هو ان يصدر واحدنا عن ذات نفسه وعن احوال بيئته، لا ان يكون لسانه من ثاء، ثم يفرد يكلمنا من وراء المسائل الاجنبية».

ويستهمل «مفكرته الرفيعة» بهذه العبارة التي تحدد شرط الاسلوب المميز في فن القول: ولد الفن يوم قالت الحية لحواء: «اطيب اكلة في الفروص النفلحة»، بدلا من ان تقول لها: «كلي التفاحة». ثم صعد اذن على ريقو الشكل وغنى المضمون في آن. ان امين نخلة كما يقول الدكتور علي سعد في دراسته عنه، كان ابدع ما يكون قابلا لان يصير في صورة الانسان المترف اللاهي بلعبة تديد الجبال في الصياغة اللفظية المتفردة، والمسترسل وراء تصورات الخيال الجامع، او المكتفي بما تتفق عليه قريحته ويهبه طبع خاطره، بل اننا نراه ان خلال نصوص كثيرة، حرصا على ان يدعوا الى الكك في الحق الى جانب الوله بالجمال، والى الصبر والمكابدة في اختزان المعارف المكتسبة من قراءة كتاب الكون والحياة والتراث الانساني، والى تحكيم العقل والذوق في غربة المعارف والمطبوعات، وفي تغير الالفاظ ليأتي المبنى على قدر المعنى، وهو ينصح بالارتكاز الى ارض الحقيقة والسواق قبل الانطلاق عن الخيال الى الذنويات البعيدة، ويؤمن ان يكون الادب مرآة الحياة، يعكس الواقع بعد صهر معطياته في المختبر الداخلي العامل في نفس الكاتب لتأتي المحصلة منسجمة مع حاجات واذواق الزمن المتصل، وكى يأتي الصنيع الفني خلطا جديدا لا يشبه الواقع الا من بعيد.

كان امين نخلة يراعي تقاليد صامرة فيما يكتب شعرا ونثرا. كان له حرص على ان تليس الافكار ثيابها اللائقة من الكلام، حتى ان الحقيقة الواقعة، وهي التي يطبق الناس في مدحها بقولهم: «عربية» ، لا يجوز ان تظهر وليس عليها شيء يستر ما يستره الانسان من بدنه، انفة وحياة. وردد مرارا في بعض ما كتب «ان الالفاظ بمنازلها تجعل وتقيح، وكان يرى ان التلمذة لاستاذ الصنعة، شرط في الصناعة الكتابية، وان الذي لا يصدق لسانه باجادات اهل الطبقة العالية في المنثور والمنظوم، لا يعيب ما شاء له من تلك الحياض الساقية، هيئات ان يكون له حظ في كتابة او شعرو.

وكان يعجبه في باب التعريف بالشعر عجز الشاعر الفرنسي فاليري عنه عجزا يفيض لطفًا وحلاوة. وكان «فاليري» يقول

عن الشعر انه فن نظم البارع من الشعر..

كان امين نخلة استاذنا في علم التقاليد الادبية، كما كان معلما ثقافيا، انصح التعبير، وكان في كل ما كتب متواضعا، قابلا لان يعترف بخطئه، ان اخطا، مرددا مع القدماء: ان نصف العلم قول لا ادري!

وقد عاصر، قبل ان يموت، جماعة «الحداثة» الزائفة الذين كانوا يعتبرون ان «كل» العلم وليس «نصفه» فقط، الخروج على التراث وتحطيم اللغة، او تضييعها، ومعارضة كل التقاليد التي استقرت في دافرة الادب والفن على مدى الاجيال، وان اول الحداثة او «العصرية»، هو قول منا لا نستقيم في عقل او ذوق.

حول الاشياء «العصرية»، يقول: «يقول بعض النقاد للشاعر الاصيل، وللكتاب الاصيل: هاتنا لنا «اشياء عصرية»؛ ولي اشياء عصرية يريد هؤلاء منهما؟ فانما رجل الفن يحمل في نفسه، اي في هذه العوالم العميقة من مطاوي صدره، «عصرية» خاصة به، تاخذ من كل ما يحيط بها في زمان صاحبها اخذ العين من الشعاع، والان من الصوت، ليس غير.. فمن الحال الكثير قول هؤلاء المساكين من النقاد ان رجل الفن مكلف بتصوير مشكلات عصره تصوير الفوتوغراف او اليد.. (في الهواء المطلق ص ١١٢).

ويتمثل رايه في جماعة قصيدة النثر بما ورد في الصفحة ١٤٥ من ذات الكتاب: «عجز جماعة من هذا النباه الشعري العجيب، الذي ظهر عندنا في آخر الزمن، عن الاجادة، وادراك الغايات في الفصله، فجاءوا يتهمون اخسار اليتبيسي وايي نواس والبحري وايي تمام وايي ابي ربيعة وايي الرومي والشريف الرضي، الى عشرات من هذه الطيفه، في قديم وحديث، بالعجز وتقييد القرائح، ولقد وجد هؤلاء في الصحف، في الايام المتأخرة، من ينشر لهم اقوالهم، ووجدوا في القراءة من يطلعها! ولكن مبهات ان ينسى «يعقوب» حسن «يوسف».

لم يكن امين نخلة رجعا في الادب والفن كما يطلو للبعض ان يعتبره كذلك، بل كان فنانا كبيرا ينطلق من التراث، كما يأخذ نفسه بالجهد والمشقة لا باليسر والسهولة. وقد كتب مرة في المفكرة الريفية، ان طريق السهولة في الادب تؤدي الى اللوضوح، اي الى اوخ المواقف، ومن آرائه التي تسدل على معانته لقضية التقليد والتجديد، ما ورد في «المفكرة الريفية» ايضا. «يقال للتقليد اعنى لانه لا يرى ان الابتداع ايسر من الاتباع».

هذا المعلم الثقافي كان شاعرا كبيرا وناثرا كبيرا، وابرز ما يميز شعره ونثره قدرته الوصفية الهائلة، بقليل من الكلمات يرسم لوحة جمالية يعجز عن رسمها كبار الرسامين. لنستمعه يصف عقدا تدلى من صدر فتاة

سألت له الله ان هذا

فقد تعب العقد مما رأى

رفيق خصرك ما ينتهي

وكم قصر العقد، كم ابطأ

اطال على الصدر تعريجه

ودار بكتزين قد خبسا

وراح وجاء فلما اهتدى

تدلى، ولكنه أجبسا..

ومن قصيدة له عنوانها الشفة

ياقوتة حمرء غاصت في فمي

وشقيقة النعمان قد نولتها

لولا نعمة ما بها وحنو ما بي

في الهوى للقمتمها وللكتها

ملساء مر بها اللسان فما درى

لولا تتبع طعمها لاضعتها

وكانها بخلت علي بلقطة

وهناك في كتب العبير قرأها

ويجمع الباحثون والدارسون على ان نثره قمة في النثر العربي قديمه وحديثه. وهذا النثر قد لا يكون نثرا خالصا لما فيه من حلاوات تدنيه من مرتبة الشعر، ان لم يكن اعظم من الشعر، وهذه نماذج من نثره.

— تحت عنوان «غزل»:

«شرط للذة في السحر، والقرم طالع يطمس السرج، ان يكون في النافذة اثنان: انت والآخر؛ اما ان تكون وحدك، فذاك من ذهاب النوم على القرم — لذا تراني أسد نافذني كل ليلة..»

— تحت عنوان «ال صبا» في طريقه
«سفاك الله — كنت في الصبا أمر من تحت اغصانك، فارتعش من اللذة، فصرت امر اليوم فارتعش من البرد»!

— تحت عنوان «اغزال ريفية ملتقطه من فم شاعر ريفي دوار»

«الف رغيف عند خباز الضيقة يدخل النار، والف رغيف يطلع منها. لقد مررت البارحة بالخباز، فلا والله ما رأيت رغيفا قد احمر، كخند، ولا رغيفا قد احترق ككلب»!

— اياك ان تخرج في الشمس، اخاف على ذلك ان يقع في الارض، ويايك ان تقف في حقل جارنا الى جانب هذه السروة العالية، مخافة ان يدعي انه من شجراته.

في كتابات امين نخلة يعثر الباحث على كنوز ادبية وفنية تصلح لان تكون مادة تعليمية في المعاهد والكلية. وفي كتاباته من النفحات والمعاني والقيم ما يلهو حياة طويلة في ترائنا. أفق طلق مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل، وحوار خصب مع شتى الثقافات والحضارات، ولوحات ابداعية اصيلة حقا. ذلك هو بابجاز الارث الذي تركه امين نخلة للاجيال العربية.

الروم في شعر أبي فراس

أسماء بعض الشخصيات البيزنطية

في قصيدة للشاعر العربي «أبو فراس»

(القرن العاشر)

ن. أدونتس وم كانار

ترجمة : وليد الخشاب *

قد تعتمد أن ينحى جانباً من بين ما نحى، جميع الأبيات التي وردت بها أسماء الأعلام التي تعنيها. كذلك لم يلق دفوجاك Dvorak إليها بالا في دراسته عن أبي فراس. في كتاب ضم مجموعة من النصوص المرتبطة بسيف الدولة، أعدت نشر هذه المقطوعة وأضفت إليها تعليقاً، إلا أنني أبديت تحفظاً على أسماء الأعلام التي تحتاج استيثاقاً مكتفياً بالإشارة في الهامش إلى الأسماء التي بدت قراءتها بعيدة عن كل شك، مثل قرقواس Corcuas، تزميسكس Tzimisces، ملينوس Maleinos وبلنطس Balantés.

ربما فقدت كل أمل في فك طلاسم بعض الأسماء، لولا العون الذي بذله لي الأستاذ ن. أدونتس، صاحب ما نعرف من جميل الدراسات الأرمنية البيزنطية والذي تفضل بتوقيع هذا المقال معي. على أننا سوف نرى أن جميع المصاعب لم ترتفع بعد رغم جهودنا.

وضعت المقطوعة المذكورة بالقسطنطينية نفسها على الأرجح، بمناسبة جدل يبدو أنه وقع بين الشاعر الأسير والدرومستيك (سليل الملوك) Domestique أي الإمبراطور نفقور فوقس Nicéphore Phocas حول فضل الروم والعرب، طبقاً لما يشير إليه التمهيد للقصيدة، يبدو أن نفقور قد قال لأبي فراس متهمكاً إن العرب ليسوا أهل حرب، بل أهل قلم. ويبدو أن الحمداني العزيز قد هب يدفع الإهانة ورد على الإمبراطور بجسارة أن أسياف العرب لا أقلامهم هي التي أنجزت غزوات قومه المظفورة.

أعلن أبو فراس جهراً علو شأن العرب على غيرهم

أحياناً ما يكون لبعض الشعراء العرب فائدة عظيمة بالنسبة لمؤرخي الحروب العربية البيزنطية. في القرن العاشر. ذاك حال المتنبي وأبي فراس، شاعرين من المقربين من الأمير الحمداني سيف الدولة، وقد لفتا انتباه فاسيليف بالفعل.

في كتاب ما زال بطور الإعداد، عن سيف الدولة وأسرة الحمدانيين، اعتزم دراسة الشعراء العرب، حيث إن أبياتهم تقدم لنا معلومات ذات طابع تاريخي يتعلق بتلك الفترة. وسوف يشغل أبو فراس مكاناً هاماً في هذه الدراسة، حيث كان من أبناء عمومة الأمير سيف ولعب دوراً نشيطاً في العديد من الغزوات وسقط أسيراً للبيزنطيين من عام ٩٦٦/٣٥١ هـ إلى عام ٩٦٦/٣٥٥ هـ وأقام لمدة طويلة بسجون القسطنطينية. سوف اقتصر اليوم على فحص بضعة أبيات من إحدى قصائده، تتضمن إشارات لعدد من الشخصيات البيزنطية البارزة التي يشوب أسماءها أحياناً بعض الغموض.

في الواقع، إن قصورا كبيراً يشوب تحقيق نصوص أبي فراس، فلم يحظ بعناية كذلك التي بذلتها كوكبة من الرواة والمعلقين من عشاق المتنبي. المخطوطات والطبعات يائية، وفي القصيدة المعنية، تعرضت أسماء الأعلام للتحريف منذ زمن بعيد، إذ أن التعليق، المتوفى عام ١٠٣٧/٤٢٩ هـ والذي وضع ديواناً لشعر القرن العاشر، عندما نسخ هذه المقطوعة الشعرية

★ كاتب من مصر.

نشرت بمجلة Byzantian المجلد الحادي عشر، ١٩٣٦ من ٤٥١ — ٤٦٠

وقع في الاسر في موقعة الحدث، عام ٣٤٣/٩٥٤ هـ، وكذلك وقع ابنه، وهو ابنه من ابنة بردس، أخت نفقور فوقس أما تودس وصيقها المختلفة فاصلها تيودورس. وأما الاسم الآخر فيظل لغزاً. وكلا الاسمين يبدو مجهولاً لمؤرخي العصر البيزنطي.

كما لم يعرف التاريخ البيزنطي أيضاً شخصية تدعى «برديس» أو «برداليس». على أنه من المحتمل، أن تكون هذه الكلمة تصحيفاً لبزديليس بستيلاس، بستيلاس. بهذا نصل الى اسم واحد من أشجع قواد بيزنطة، قائد حامية الثراقسيين Thraciensis الذي لقي حقه إبان الحملة على كريت، إثر مفامرة رواها ليون دياكر بالتفصيل الشديد. اشترك نفقور بستيلاس في حروب عديدة وسقط أسيراً في يد العرب، عدة مرات، لكن دائماً ما تمكن من الهرب. وتشهد له بالجسارة آثار جراح عديدة. كُلف بستيلاس بالتسلل الى داخل جزيرة كريت، ونهبت قواته ناحية غنية ثم أثقلت بالفنائم وثقلت من الثمالة وإذا بالعرب تباغتته. قتل جواد بستيلاس وهو على صهوة، فسقط ونذبح على يد أرتال من الأعداء (العرب). إن أهمية هذه الشخصية ونهايتها المؤسفة تناسب الموقف الذي يشير إليه ابوفراس مناسبة تامة.

البيت التاسع قرقواس الشميشق (تزمسكس) أخاه: تبعاً للمخطوط الذي اعتمدها، نكون بصدد تيوفيل Theophile أخي قرقواس الشهير Corcuas وقائد حامية كلديا Chaldia الذي حمل كذلك على الأرجح، اسم تزمسكس، الذي اشتهر به حفيده. يوحنا تزمسكس. يقول المؤرخ الأرمني أنزوليك Asolik أيضاً إن يوحنا تزمسكس هو حفيد تزمسكس، في حين أن المؤرخين البيزنطيين لا يعرفون جد يوحنا تزمسكس إلا باسم تيوفيل.

البيت العاشر: في موقعة مرعش عام ٣٤٢/٩٥٣ هـ، قتل ليون ملينوس، لعون ابن الملاعين، سليل عائلة حليفة لآل فوقس، وهي عائلة يعرفها المؤرخون اليونان والعرب جيداً. كما هزم ملينوس آخر أمام العرب، عام ٣٥٢/٩٦٣ هـ.

البيت الحادي عشر: بهرام، بلا أدنى شك، هو إسحق بن بهرام الذي يذكره يحيى وهو الذي استولى على انطاكية مع ميخائيل برترس وكان واحداً من قتلة نفقور فوقس، عام ٩٦٩ هـ. هو أحد مؤيدي بردس سكليس عام ٩٧٦ هـ وسدرنوس Cedrenus.

عرف المؤرخون العرب شخصيتين باسم بلنطس، قتل أحدهما وأسر الآخر عام ٣٤٥/٩٥٦ هـ. ويصادفنا أحدهما بين قتلة نفقور فوقس.

من هي الشخصية المخفية خلف هذا الاسم الغامض:

واستشهد على انتصارات قومه وفضلهم، بعدة شخصيات بيزنطية، وبخاصة أقارب الامبراطور ممن خربوا الشجاعة العربية وذاقوا مرّ كاسها.

ربما لم يقع الأمر تماماً على النحو الذي توحى به مقدمة المقطوعة. على أن القصيدة لا تبدو وكأنها مجرد وليد الخيال. تعود المقدمة في مختلف الصور التي اتخذتها، في المخطوطات والطبعات المتعددة الى عالم النحو ابن خالويه، صديق الشاعر وجامع ديوانه وروايته، وهي تظهر أن القصيدة صدى لمناقشة حقيقية وأنها لا يد قد وضعت بعد اللقاء بينما لم يزل ابوفراس مصطباً بثار الثورة. كذلك الأمر بالنسبة للقصيدة أخرى حفظت ذكرى جدل لاهوتي بين نفس الشخصيتين.

فيما يلي نورد ترجمة لبعض من الأبيات التي يستشهد فيها ابوفراس بزمرة فرسان بيزنطة ليقتن نفقور بشططه، وهي تتضمن أسماء حاولت مع الأستاذ أدونتنس أن أرفع حجاب التباسها. تبدأ المقطوعة بهذه الكلمات.

أترعّم يا ضخم اللغاديد أننا

ونحن أسود الحرب، لا نعرف الحربا

ومن أهم ما يلي ذلك، إشارات واضحة لموقعات «لوقان» Lykos في عام ٣٣٩/٩٥٠ هـ و«مرعش» في عام ٣٤٢/٩٥٣ هـ والحدث» في عام ٣٤٣/٩٥٤ هـ. ثم يضي الشاعر على هذا النحو

البيت ٨: «فصل «بردسا» عنا أباك وصهره

وسل آل «برداليس» أعظمكم خطباً

٩: «ورقواس والشيشق» أخاه

وسل سبطه «البطريق» أنبئكم قلباً (يعني يوحنا تريمسكس)

١٠: «وسل صيدكم آل «الملاعين» أهل بيت ملبوس إننا

نهبا ببيض أخذ عزم نهبا

١١: «وسل آل «بهرام» وآل «بلنطس»

وسل آل «سؤال» الحجاج حجة الغلبا

١٢: «وسل «الباطرطيس» العساكر كلها

وسل «بالمنسظر ياطس» الروم والعربا

١٣: أليست سيفونا التي تقفهم أسرا وقتلا

الخ

تعليق

البيت الثامن - اشترت في هوامش عديدة، الى أن صهر بردس فوقس Bardas Phocas هو تلك الشخصية الغامضة المسماة أورده (سف) - روم أو أجورج أو «تودس» («مرديس» أو «مردوس») الأعور، والذي تحدث عنه المؤرخون العرب مراراً

سنول (سنول) أو شنوان؟ ليس من المستبعد أن تكون هذا بصدد تصنيف المانويل Manuel (كتب منول بدلا من منويل، الاملاء المعتاد في العربية). وبالفعل هناك مانويل في الحقبة التي تعيننا، يعرفه المؤرخون جيدا، لقي مصرعه في صقلية عام ٢٥٤/٩٦٥هـ.

من المعروف أن الاشتباكات بعد توقفها لفترة ما في صقلية، قد استأنفت عام ٢٥١/٩٦٢هـ، وأن المسلمين استولوا على تاورمين ثم ضربوا الحصار على رامتا Rametta، آخر معاقل البيزنطيين القوية، في أقصى الشمال الشرقي للجزيرة، في أغسطس عام ٢٥٢/٩٦٢هـ بقيادة الحسن بن عمار، ابن عم أمير صقلية. أثناء تلك الأحداث، اعتلى نفقور فوقس العرش واعتزم أن يضرب ضربة قوية في صقلية، فأرسل حملة هائلة قوامها أربعون ألف رجل، بقيادة الخصم نقيطس Nicetas، قائدا للأسطول، ومانويل فوقس ابن ليون أخي بزدس فوقس، ابن عم الامبراطور مباشرة، قائدا للجيش البرية.

وصل الأسطول إلى ميسين واستولى على عدة مدن هامة، ٩٦٤، ثم أبحر بمحاذاة الساحل واستولى على عدة مدن هامة، بينما أطلق مانويل برا لنجدة رامتا. وغير بعيد عن هذا الموقع اشتبك مع الحسن بن عمار، الذي ترك حامية للمراقبة أمام المدينة وتقدم للاقاة مانويل. انتصر مانويل في بادئ الأمر، لكن العرب استجمعوا رباط جاشهم وحملوا على الفرسان البيزنطيين فشتتهم. حوَصر مانويل بين طغمة من الأعداء (العرب) وسقط مع جواده. كان مصرعه إيزانا بهزيمة نكراء، قُتل أكثر من عشرة آلاف بيزنطي. تمكن عدد قليل جدا من الفرار. بعد ذلك ببضعة أشهر، في مايو ٩٦٥، سقطت رامتا (في أيدي العرب). من ناحية أخرى، دمر أسطول نقيطس عن آخره أمام أسطول أمير صقلية، أحمد بن الحسن، في موقعة المضيق. وأسر نقيطس وأرسل سجيناً للمهيدة، في إفريقيا.

هكذا نرى مدى أهمية هذه الهزيمة، التي عادلّت انتصارات نفقور فوقس على جبهة الشرق، إلى حد كبير، كان الجيش العربي مكونا من المشاة أساسا واستطاع الجنود الأفرقة البسطاء أن يشتتوا أزمى فرق فرسان مانويل عندما ذاع خبر هذه الكارثة، شعر نفقور بالأم عميق، كما أخبرنا ليون دياكر.

ليس إذن بمستغرب أن يستدعي أبو نواس أمام نفقور ذكرى هذه الفاجعة المريرة، التي أصابت الامبراطور في ابن عمه نفسه وأفتت جيشا رائعا .

ربما اعترض معترض على هذا التشخيص، ببيان أيافراس في سجنه، لم يكن يوسعه أن يقف على حادثة مانويل البعيدة، إلا إننا نعرف أن شاعرنا كان يتمتع في محبسه بحرية كبيرة نسبيا. لقد كان لابد أن يقيم بمسكن خصص له في أحد ملاحق القصر

الكبير وكان مسموحا له باستقبال الزائرين، وبالتالي يستطيع أن يطلع على الأخبار بسهولة.

البيت الثاني عشر: البيروسيس والتتويجات على أملائها، يمكن أن تعود بالابدال، عبر صيغة مصحفة: برطسيس Burulsis إلى (ميخائيل) برطسيس Bourtses، وهو اسم فانتح انطاكية. فيما بعد، عام ٩١٩. أما عن جعلنا بكل شيء عنه في الحقبة التي يشغلنا رغم قربها من حقبة (فتح انطاكية) وعن إصرار المؤرخ يحيى بن سعيد على تسميته به «برجي»، فلا يمثلان حائلا كافيا (لإضعاف أطروحتنا).

أما عن الشخصية المذكورة في الشطر الثاني، فنذكر أن حربي الباء والنون يختلطان على المرء بسهولة في الكتابة العربية. ومن هنا نرى في الصيغة المختزلة مسطرناطس اسم بطل شقي، لحادثة وقعت عام ٩٦٥ وهو مناسطريوطس Monasteriotes. يحكي لنا سدرنوس Cedrenus أن نفقور فوقس شغل محاصرة موبسويست Mopsueste وشغل أخوه ليون بمحاصرة تارس Tarse، فأرسل ليون سرية بقيادة مناسطريوطس لإحضار المؤن والعلف. تفرقت هذه القوة لجمع العشب ولم تتخذ الحيلة الكافية، فهاجمها أهل تارس في جنح الليل إذ خرجوا فجأة وأبادوا معظمها. كان مناسطريوطس بين القتل. فيما عدا هذه الحادثة فتك الشخصية مجهولة تماما. لكن يبدو أنه كان قائدا هاما بجيش ليون فوقس، على كل حال، ما دام قد جاء ذكره في أبيات أبي فراس على قدم المساواة مع عدد من الأشراف ومادام الشاعر تذكر نفقور فوقس بترك الحادثة، فلا بد أنه كان للمسألة دورى وأن مناسطريوطس كان من عائلة ذات شأن.

ينتهي هذا استعراض مشاهير أبطال الحروب العربية البيزنطية في القرن العاشر الذين استشهد بهم أبو فراس على عظمة للعرب الحربية، خلال حركة أسلوبية تقليدية خالية من الابتكار. إن في هذا العدد ما يعطي لقصيدة أبي فراس ملامحها المميزة وما يجعلها تحتل مكانا خاصا في ديوان الشاعر بل وفي الشعر العربي كله. إلا أن هذا العدد هو أيضا السبب في أن القصيدة وصلتنا مشوهة. كانت القصيدة من شعر المناسبات وتضمنت إشارات لوقائع بعينها، لم يقف على بعضها إلا الأقبوريون للشاعر، لذلك لم يكن ليقدر لها إلا أهمية محدودة بزمن إنشائها. كان من الطبيعي أن يسقطها الجبل التالي في غياهب النسيان. وأسماء الأعلام غير المألوفة الغربية بالنسبة للعرب.

لم تكن لتقلت من تحريفات عديدة لا يمكن تجنبها، أدت ولا شك إلى انصراف غير قاريء عن أبي فراس .

فن المديح النبوي في شعر أبي مسلم البطلاني

أحمد درويش *

كثرت في البلدة على يدي فائق متعز، دخل أهل عشرته في الاسلام وأبى هو أن يدخل، بل إنه عاداه وهجا نبيه حتى أحل النبي دمه، ونصحه أخوه بجبر، أن يجد لنفسه مخرجاً أو يسمع في فجاج الأرض بعيداً عن الجزيرة العربية، فكانت قصيدته تلك التي كتبها وهو لا يأمن أن يمتد به حبل الحياة حتى يلقها، وأولاً أنه جاء ملثماً وطلب الأمان قبل أن يكشف عن شخصيته ويلقي قصيدته، لئلا راسه بدلاً من أن تطير قصيدته شهرة في أفاق الزمان والتاريخ يدرك كذلك أن زهديات «أبي تواس» كانت أجمل بناء، وأبلغ تأثيراً من بكائيات «أبي العتاهية» مع الفارق المعروف بين سلوك الرجلين وانتماءاتهم، فالقدرات الفنية لها مكانتها الواضحة في إيصال الرسالة الشعرية لقصيدة المديح النبوي.

لكن التجربة الدينية إذاً أضفيت إليها هذه الطاقات الفنية كانت عامل إثراء هام لقصيدة المديح النبوي.

ومن هذه الزاوية الأخيرة يستطيع تاريخ الشعر العربي في عُمان أن يركز على ملمح خاص، يكمن في ذلك التقارب الشديد بين الشعراء والفقهاء، وهو تقارب يحيطهم بكادبان يتحذران معاً في بعض الفترات التاريخية، فبعد خلاف كثير من المناطق العربية الأخرى، سادت الغلووات الفقهية وسيادة مطلقة، وأصبحت تكاد تشكل لغة «العلم الديني» الذي كان يحتل بدوره مكانة «العلم الأساسي»، ويكاد أحياناً أن يكون هو «العلم» وحده، ومن هنا برزت ظاهرة الأسئلة والأجوبة المنظومة التي كان بمقتضاها يبرز الطلاب النابهون من خلال مقدرتهم على صياغة «سؤال منظوم» لأساتذتهم في واحدة من القضايا الفقهية التي أن يرد الأستاذ عليه بنظم مماثل يتضمن الجواب، ثم تتسع الدائرة فتكون الأسئلة متبادلة بين البطاء نظمًا، وتشكل هي وإجاباتها موسوعات فقهية إلى جانب «منظومات المتن» التي تشكلت منها كل أساسيات المعرفة في تاريخ علماء عُمان، بما في ذلك علوم «التاريخ» والفلك والطب والتنجيم وعلوم البحار. كل ذلك جعل الشعراء الفقهاء، أو الفقهاء الشعراء يقومون بدور مثابك حتى إن الأسئلة الفقهية المنظومة بإجاباتها التي تبين حدود الحل والحرمة نظمًا قد امتد مجالها إلى قضايا «الغرام»، فكان يوجه لمفتي الغرام سؤال يجيب عنه، كما حدث مع الشاعر أبي مسلم البطلاني، وكان فقهياً قاضياً عندما وجه إليه الشيخ سيف بن ناصر الخروصي سؤالاً حول حكم «عض وجنتي الحبيب» مفتي العصر ما على مستهام

عض تفاح وجنتي الحبيب

ينتمي فن المديح النبوي في التراث العربي إلى شريحة المناجاة المبنية التي نتج عنها على تعاقب العصور لون من المشاعر الرقيقة الصافية التي تجد في عالم الشعر مناخها المناسب للترعرع والامتداد، وتجد في لغة الشعر المجازية طريقاً معيذاً يستطعم إلى يستوعب الغيض الوجداني الخاص، الذي تضيق عنه عادة لغة النثر بتركيبها التعبيرية التي تجنح إلى التعميد. كما تحتاج هذه الفيوض الوجدانية إلى الإيقاع الذي يكاد يتولد منها تولداً حتمياً عندما تهتز النفس بالأسواق السامية من ناحية، وبساعدها على من النفوس الأخرى والوصول إلى أعماقها من خلال التردد والانشاد الفردي أو الجماعي من ناحية أخرى وإذا كان شعر المديح النبوي ينتمي إلى شريحة المديح من الناحية التصنيفية الشكلية التي غلب الملاحقة عليه، فإنه ينتمي في معظم نتاجه إلى شعر «الرثاء» من ناحية التصنيف الموضوعي، حيث يعني المديح في التصنيف التقليدي «ذكر محاسن الأحياء» على حين يختلف عنه الرثاء كما يقول قدامة بن جعفر بأنه «ذكر محاسن الأموات»، ومن ثم فإن الصيغة الغالبية على قصيدة المديح هي صيغة «المضارع» بكل ما تستدعيه من صيغ «المزامنة» نداء ودعاء ورجاء ومواجهة، على حين أن الصيغة الغالبية على قصيدة الرثاء هي صيغة «الماضي» بكل ما تستدعيه من صيغ «الاسترجاع» تذكراً وتمثلاً وإشادة واعتباراً، ومن هنا تكمن المغارقة الواضحة في التسمية التي شاعت في قصائد «رثاء الرسول» واعتبارها قصائد «مديح» باعتبار أن «المريث» حاضر هنا ومائل في القلوب وملك مسطر عليها يهيم على مناخ «المضارعة» ولا يسهل إدراجها في تصنيف «الماضي» فهو مدح وليس مراثياً، وقد حاول أمير الشعراء أحمد شوقي أن يطور للمصطلح مرة أخرى حين سمي قصائد المديح النبوي بـ«قصائد الدعاء» إذ يقول في مزميره المشهورة

ما جئت بابلك مادحاً بل داعياً

ومن المديح تضرع ودعاء

ولكن تسمية «المديح» ظلت هي «البردة الواسعة» التي ينضوي تحتها هذا اللون من الفناء الوجداني منذ بردة كعب بن زهير إلى منائح الشعراء المعاصرين. وشعر المديح النبوي ينتمي من ناحية أخرى إلى شريحة «الشعر الديني» وإن لم يكن من الضروري أن يكون المديحون المبرزون في من العواظ والزهادين، بردة كعب بن زهير التي مثلت «النموذج للحذق» في هذا اللون،

* أستاذ جامعي من مصر يعمل بسلكة عمان.

فانتنى مغضبا وقال حرام

عصى تفاحنا بعين الرقيب

فاجابه .

ما على المستهام إثم بهذا

وأرى الاثم راجعا للحبيب

هيان العشاق نوع جنون

ومناط التكليف عند القلوب

مكتوني أعض منه كما شئت

وخلوا بيني وبين الذنوب

إن هذا التشابك الشعري الفقهي يساعد في تلمس منافي خاص لشعر المديح النبوي لدى الشعراء المعانين، على قلة ما بقي لنا من إنتاجه الذي ضاع ولا شك جزء كبير منه عبر العصور.

وربما كان الشاعر ناصر بن سالم بن عديم الرواحي المشهور بابي مسلم الجهلاني (١٨٦٠ - ١٩٢٠) نموذجا واضحا لهذا التشابك المعري والشعوري سواء على مستوى التكوين الثقافي، أو الإنتاج المكتوب شعرا أو نثرا، أو الأداء الوظيفي وشغل المناصب، أو التأثير التطبيقي والتثقيفي أو الشعوري لدى الآخرين، ففي كل هذه الجوانب يصعب الفصل بين الشاعر فيها والفقهي عند أبي مسلم، وإن كان الحب الشعري يخصصه من الزللوق التي تحدث نتيجة هذه التشابكات.

فقد كان قاضيها دينيا بارزا، وقد نزل منصب القضاء في زنجبار في عهد السيد حمد بن ثويني، وكان صحفيا نابها أصدر واحدة من أوائل الصحف العربية بعد عصر الطباعة وهي صحيفة «النجاح» التي كانت تصدر في زنجبار، وكان ذا ثقافة دينية تجديدية يتابع كتابات الشيخ محمد عبده، وينقل عنه كثيرا من مؤلفات الفقهية الكبيرة و «نثار الجوهرة» وهو إلى جانب هذا كله وربما قبل هذا كله كان شاعرا شديدا التأثير، تنتقل منظوماته الدينية عبر حلقات الأذكار ومجالس الإبتهالات فتعشش النفوس والقلوب، كما تنتقل قصائده السياسية على ألسنة الرواة سرا وعلانية فيكون لها مفعول قوي في تعبئة الصفوف وتوحيد الكلمة والتمسك بهدف بعيد النظر.

لقد أغرت الناحية الشفوية والترديد الجماعي للشعر الديني من قبل الجماعة التي أحاطت بالشاعر، أغرته أن ينتج لهذه القلوب الطامحة مامها الذي تروتي به، وأن ينتج للأسماع الملهفة تنويعاتها الإيقاعية التي يتعبد بها عن الرتبة، في السوق الذي تظل فيه حائمة حول المحور الأساسي، وفي هذا المجال قدم أبو مسلم جهدا شعريا طيبا حين نأب على التعامل في المعاني النبوية لاستخراج إيقاعات مبتكرة منها، وجانب الصعوبة الفنية في مثل هذه المحاولات، يكمن في أن هذه المعاني طرقت من قبيل آلاف الشعراء، ويكاد الشاعر اللوثة الأولى حين يقترب منها أن يردد قول الشاعر القديم: «ما أرتنا نقول إلا معار» ومع ذلك سلبان البهلاني استطاع أن يصتخرج كثيرا من الإيقاعات المبتكرة من هذه المعاني المطروحة.

لقد خصص أبو مسلم ديوانا كاملا يبلغ مائتين وخمسين صفحة للتامل في

أسماء الله الحسنى والفوائخ والخواصم المتصلة بها، وكان تعامله معها من الناحية الفنية في معظم الأحيان تعاملا جديدا.

ولئن بدا أن القصائد التي خصصها للمديح النبوي لا تتجاوز عشرين صفحة في ديوانه، فإن كثيرا من قصائد الإبتهال الإلهي كانت تتضمن فقرات طويلة من الحب النبوي، باعتباره مسرجا للصعود إلى الأفاق العليا بل إن بعض القصائد التي وضعت في باب الإلهيات تكاد تكون خالصة للمديح النبوي مثل قصيدة الخاتمة الأخرى التي تبدأ عن النحو التالي:

وصل وسلم عد أسرار كل ما

لذاذك من اسم بدا أو بخفية

وصل وسلم عد أسرار جاهها

ومقدارها في الشأن والغضبية

ويستمر في ترديد الجملة الأولى «وصل وسلم» في صدر ثلاثة وعشرين بيتا متتالية قبل أن يذكر الصل عليه في البيت الرابع والعشرين.

على المصطفى الهادي اليك محمد

رسولك ختم الرسل خير البرية

هو الجامع الأسماء جمع تحقق

ومشكاة مصباح الصفات الجلية

ويقوده هذا الانتقال إلى تحويل صدور الأبيات من جمل فعلية إلى جمل اسمية تبدأ بالضمير «هو» الذي يحذل مكانا خاصا في عالم الذكر والأنثاد ويظل الضمير يكرر في صدارة عشرة أبيات متتالية، كلها تشير إلى صفات مديح الرسول حتى يفورده ذلك إلى بحر المناجاة الخالصة والتوسلات التي تعود به إلى استخدام الجملة الفعلية وخاصة في صيغة الدعاء حتى تصل الخاتمة إلى نورتها

توسلت ملتأذا بسلطان قربه

إليك وحسي أن يكون وسيلتي

ومن يتوسل بالرسول محمد

يلاق المنى من عين كل رغبة

وعلى هذا النحو تدور القصيدة في أبيتاتها التي تربو على الستين حول شخصية الرسول ﷺ حتى وإن أدرجت في باب الإلهيات، وهو منهج يتردد بدرجة أو بأخرى في قصائد عديدة من قصائد الألهيات عند البهلاني.

أما القصائد التي قدمت تحت عنوان «مدح الرسول ﷺ» فهي تقترف إلى جانب قبض الشعوري الخاص من تقاليد المديح النبوي المعتدة في التراث الشعري على اختلاف اتجاهاتها.

فهي أحيانا تنزع إلى اتجاه صوفي يدور حول فكرة النور الحمدي، وكونها أصل الوجود وأقدم الأشياء، ومن خلال صلة فكرة النور الحمدي بالوجود تتعدد زوايا النظر إليها في شعر أبي مسلم، فمحمد عند غوث الوجود، وسر الوجود، ونور الوجود، وروح الوجود، وأنس الوجود، وأمن الوجود، وعين الوجود، وعن الوجود.... الخ، وهي كلها صور مجازية روحية

يجد الإبداع الشعري الصوري من خلالنا طريقة إلى الانطلاق والتجنيب، وفي قصيدة تقرب من مائتي بيت تزعم هذه التعليقات المتصلة بالتأثر للمحمدي من خلالها

غوث الوجود أغشى ضاق مصطيري
سر الوجود استلمني من يد الخطر
نور الوجود تدار كني فقد عميت
بصيري في ظلام العين والأثر

روح الوجود حياتي إنها ذهبت
من جهلها بين سمع الكون والبصر
روح الوجود وهي الكرب العظيم وفي
أنفاس روحك ، روح المخرج الحصر
أنس الوجود قد استوحشت من زللي
وأنت أنسي في وردي وفي صدري
أمن الوجود أجري من مخاوف ما
أحرزت نفسي منها في حمى الخذر

وهذا المنزع الصوري يتكرر في قصائد أخرى للبهلاني فهو يقول للرسول
مخالطاً في إحدى قصائده

أهلاً بمن خلق الوجود لأجله
سر الوجود وفتح الأقفال
أهلاً بمغني العالمين بجوده

دنيا وأخرى غنية المضال
ونستطيع أن نشتم في هذا الاتجاه عند أبي مسلم رائحة شعراء الصوفية الكبار كابن عربي والحلاج والجنيدى والشبلي . أما المنزع الثاني في مدائح البهلاني النبوية، فهو ما يمكن أن يسمى بالمنزع التاريخي السردى، وهو ينتمي أيضاً إلى تقاليد تراث قصيدة المدح النبوية، ويعتمد على سرد أجزاء من السيرة النبوية، وليس من الضروري في كل الحالات أن تكون هذه السيرة مطابقة للأحداث التاريخية الموثقة، فقد تتجسس أحياناً ما يمكن أن يسمى بالسيرة الشعبية، وهي السيرة المعتمدة على سرد الكرامات والمعجزات مثل حنين الجذع وبكاء الغزالة وغيرها من الوحدات التي ما تزال تشكل صلب قصيدة المدح النبوي في الآداب الشعبية عند شعراء الربابة مثلاً، وأحياناً ما يتم للزج بين الراغبين كما جاء في مزمنة البوصري وغيرهما من القصائد التي حثت خلالها وأبو مسلم يلجأ إلى السرد التاريخي في مثل قوله
وكان أمنيًا في قريش محبياً

اليها بصدق الوعد قبل النبوة
إلى أن أتى جبريل بالحق من لدى
الاله ونال الجهد منه بغطه
فقال له «اقرأ» قال: ما أن قاريء

فقال له «اقرأ بأسم ربك» وأثبت
وقم وادع وأصدع بالذي جاء في الورى
ولا تبتس واصر على كل نكبة

أما المنزع الثالث في قصيدة المدح النبوي عند البهلاني، فهو منزع «الزخرف البيدي» وهي طريقة تعتمد جنورها الأولى إلى عصر شعراء «البيديات» وهي أنماط من القصائد، كان يمدح الشعراء فيها إلى أن تكون القصيدة مكتوبة في مدح الرسول، ويشتمل كل بيت منها على محسن بيدي، بحيث تكون القصيدة في ذاتها تسجيلاً لأنواع المحسنات البيدية كان تبدأ القصيدة مثلاً بقول الشاعر

«إن جئت «سليماً» فسل عن جيرة الحرم»

فيكون في البيت جناس تام بين «سليماً» و«سل عن» وأبو مسلم البهلاني يلجأ إلى نوع فريد من البيدي في قصيدته التالية في مدح الرسول، فهو يلجأ إلى ترتيب أبيات القصيدة وفقاً لتتابع الحروف الهجائية، بمعنى أنه إذا كانت كل أبيات القصيدة تختم بالناء بحكم كونها ثنائية الغافية، فإن كل بيت منها يبدأ بحرف من حروف الهجاء ويبدأ ثانياً بحرف آخر على نسق تسلسلي، الهمة قالياء، فالياء فالثاء الخ، وأكثر من هذا يحاول الشاعر أن يشيع في البيت الذي يبدأ بالهمزة مثلاً حروف الهمزة والذي يبدأ بالياء حروف الياء وهكذا. وتسعى بدايات القصيدة على النحو التالي

أشمس أضاعت أم سنا وجه غرة

وليل سجي أم حالك الضوء أبدت

بريق الشيا لاح أم برق عارض

فهجج ببالي وشوقي ولوعتي

تمنيت من دهري أفوز بنظرة

إليها فهل لي أن أفوز بميتي

ثبت على صدق الوداد فما انتت

ولكنها شحت علي بمهيتي

وعلى هذا النحو يستمر توالي الأبيات، فيبدأ الأبيات التالية

بحروف الجيم فالحاء فالفاء فالدال فالفال حتى تكتمل الحروف الشاذية والعرشون فيعود الشاعر من جديد ليبدأ بيتاً بحرف الهمزة ويعقبه بيت بحرف الياء

أت نحوه الاملاك من أمر به

وما كان أمر الله الا لرحمة

بظمت ملي حكماً ونورا قابرت

عن القلب حتى أفعمته بحكمة

ويستمر على هذا النمط جريصاً على أن يشيع في البيت ثغرة الحرف المختار، محاولاً أن يتخلص من التكلف وإن كان يقع فيه أحياناً، ولكن ذلك يقبل في إطار الجهد الكبير للسيطرة على حروف أبيدي واتخاذ مفتاحاً لنغمة لبقائية وترتيلة صوفية في قصيدة مدح نبوية.

كلفت هذه اللامحالة في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أسسه معالي السيد عبيد الله بن حمد البوسعيدى في القاهرة.

مرثية الزوال: روايتان وأسطورة واحدة

الفلم المقدس

الوقوف على السر

حصن بثمان قناس

نقش لتراث مهدد بالزوال

* محمد الطاهر امحمد *

تفاصيله، فالأسطورة هاجس الشخص ومن راسمة أقدارهم.
رواية «نزيف الحجر» فضائلها الصغرى والكبرى، وأبطالها «أسوف» الشخصية الرئيسية والاب والام وعدد قليل من الوافدين في حياة رجل يعيشون عزلة منقطعة عن العالم.

وفي رواية «السفينة البيضاء» الشخصية الرئيسية طفل يتيم والجدة والخالة والملازم والعامل المساعد وزوجته، وبيئة الرواية مصممة جليئة نائية ومعزلة.

ينظر بطلا الروايتين لبيئتهما نظرة واحدة، فهما يتقاعلان مع محيطهما بإنسانية عميقة.

السفينة البيضاء: [قال وهو يركض للجمال الرافدة هكذا سمي ذلك الحجر الجرانيتي الأحمر الاحب الفانص في الأرض حتى الصدر] ^(١)

[وكان لديه ايضا حجر «السر» حجر نصفه ابيض ونصفه اسود ابقي به مجلس السرج يمكن الجلوس عليه وكانت على ظهر حصان، وكان لديه كذلك حجر «الذئب» الذي يشبه الذئب الى حد كبير وهو حجر اشيب لبو لبدة قوية وجهية قبيحة]. ^(٢)

نزيف الحجر

[ثم أصبح يطلق على الوديدة والشعب والجبال أسماء الاشباح الموصومة على صخورها، فهذا وادي الغزلان، وتلك شعبة الصيادين، وذلك جبل الودان، وذلك سهل الرعاة حتى اكتشف الجن الأكبر العلاقات الممنع المنتصب بجوار دياته الملهيب]. ^(٣)

السفينة البيضاء:

تدور الاسطورة في السفينة البيضاء حول المغزلة الام - ام القرون التي تتبنى طفلين بشريين وتتقدمهما من مصر مهلك.

[التمار]: لقد قتل الناس ابني التوامين، انني ابحث عن لطفالي [ي]. ^(٤)

[عندما يكبران لن يقتلا ابائنا قساكين لهما اما وهما سيكبران ابني فهد سيقتلان اخوتها واخواتهما]. ^(٥)

نزيف الحجر

في هذه الرواية يرتبص عطش الصحراء برحالة جوال وطفل وامه فتتبدل غزاة ام لتتبدل حياة الصغرى.

[كانا الخالق المخلوقات فاجدهما في الحياة، ثم رأى أن يعتجن

تعمك الاسطورة بيئة بطوروف خاصة تؤدي فيها الاسطورة دورا اخلاقيا مثاليا يتضمن اعراف وعادات الناس عبر تاريخ طويل من التفاعل مع الحياة المألوفة بالمعرفة اليسيرة للمجتمعات القديمة - فالاسطورة هي التعبير عن الحقيقة بلغة الرموز والمجاز، ^(٦) وتتراكم الخبرة الانسانية وتنطق عبر علاقات مترابطة مع الكائنات خاصة تلك التي يكون لها دور هام واساسي في المعيشة أو لعلامة ما، فتصنع مظهرها الانساني على الاشياء وخاصة الحيوانات، «واتحاد الانسان مع العالم الحيواني الطبيعي حقيقة وجودية هي «الطوطمية» التي تقيم اواصر قرابة ما بين جماعة بشرية وحيوان معين» ^(٧) فالاسطورة أداة تفكير وصوت الخبرة الانسانية ترسي قوانينها بنم مقدس، تستلهم من القانون الذي يحافظ على الحياة من منظور اخلاقي، والرواية، كرواية فنية للحياة، تعكس واقعا اجتماعيا في ظروف محددة، تستلهم من الاسطورة المبادئ الاخلاقية في الواقع الروائي، فتبتدى الاسطورة مصدرا للوحي يلزم باحترامها وتقديسها، وتظهر من خلاله اقدار الكون الروائي، المثلث بالطقوس السحرية، وبالمعرفة العميقة الجذور للارث الانساني الذي يتشبه بدور التحكم في المصائر بفاعلية الجذور البعيدة في الزمن، المؤثرة في التكوين الانساني ذي المخيلة الخصبة القادرة على الاقتراح والتأليف بلغة تحمل اشكالات الواقع الانساني والضمائري الكوني.

تتشابه الاساطير احيانا بفعل تشابه تساؤلات البشر، وخاصة تلك التي تتقارب في المعتد والجغرافيا، والبيئة الاجتماعية والثقافية، وسوف نحاول هنا التعرف على ملامح اسطورة من خلال رواية «نزيف الحجر» للكوني، والسفينة البيضاء لا يقتاتوف. الاسطورة تدور حول المغزلة الام، ام القرون في رواية «السفينة البيضاء» لجينجيتايتانوف، وتسمى المارال، ويبدو انها نوع من الايل او الودان يعيش في غابات قرقيزيا وتندور الاسطورة في رواية نزيف الحجر للكوني عن المغزلة الام تتداخل مع الودان في تبادل القداة والمكانة والرباط الانساني «الطوطمي».

وتشغل الاسطورة في الروايتين النقطة المركزية التي تدور حولها الاحداث، فهي لا تولف جزئيا او هامشيا انما تقس العالم الروائي بكل

* كاتب من ليبيا

صبرها فاجدها في الصحراء، وجعل سره في الماء المغموم، وجعل سرا آخر في القربان القاسي، من ضحي بنفسه في سبيل انقاذ حياة أخرى وقف على السر وكسب الخلود، ابن آدم يموت عطشا ولن ينفقه إلا الدم.^(٨)

[القربان سيفتح عبدا بين نسله وبين ابن آدم سيحرم عليه دم اينتك وابناء ايناء اينتك* الى ابد الابدين].^(٩)

[نحن الآن وابن آدم اخوة بالدم، هذا الحصن اشتريناه بفنن قاس].^(١٠)

فهل ينجح القربان والتبني في انتفاء خطر الانسان، وانقاذ الكائنات المسالة المضحية؟

السفينة البيضاء: تحدد المصير كالتالي

[ومن ذلك اليوم بدأت المصائب وحل بئس الغزاة الام، ام القرون بلاء عظيم، راح كل واحد تقريبا يصطاد المارال الابيض في الغابات واعتبر كل بويجي لزاما عليه ان يضع على قبر آياته قرون مارال].^(١١)

[وكانوا يبيدون المارال جملة ويقتلونه قطعانا، وكانوا يترامنون حول من يحصل على قرون بها افرع أكثر].^(١٢)

نزيف الحجر: تباد القطعان ايضا ولا تراعي حرمة العهد المقدس

[في السابق كان يصطاد في الغزوة الواحدة غزاة واحدة، التئمت اذا ابستم له الحظ، اما الآن فانعكس الوضع، اصبح يصرع كل القطيع في غزوة واحدة، ولا تتجو سوى غزاة واحدة او غزالتين اذا حصل الحيوان للسكنين على ابستمائه من الحظ].^(١٣)

[في تلك الليلة لم يقتل قاييل ابن آدم اخته فقط، ولكنه اكل لحمها ايضا].^(١٤)

في الروايتين نجد من يسفه العهد الموروث ويخلط من تبعاته ويهزأ من معتقديه في إشارة الى حياة كاملة مهددة بالانقراض والذوبان.

السفينة البيضاء

[كان الناس يؤمنون بالغزاة، كم كانوا اغبياء وجهلة، اولئك الناس، شيء مضحك، اما الآن فالجميع متعلمون؛ من بحاجة اليها كحكايات الاطفال هذه].^(١٥)

مثل هذا البائس تسعده حتى حكاية، ما ان رأى المارال في الغابة، حتى طفرت الدموع من عينيه، وكان رأى اخوته الاشقاء الذين ظل يبحث عنهم مائة سنة].^(١٦)

نزيف الحجر [عجز النحاس ارثي كرامتك واهرب الى الجبل في جلد وذن، أين كراماتك يا ربى الله يا عبد المعبود].^(١٧)

وتنتاب ابطال الروايتين احزان عميقة ويقضون تكفيرا عن الذنب لا يجارهم على خرق العهد المقدس، او احتجابا على هذا التحول. فيطال السفينة البيضاء يلقي بنفسه في النهر، وفي نزيف الحجر يصب و لا يبرح بسره، اما الاب والجد (آخر اسلاف العهد) فهذه صورتها

السفينة البيضاء [ان سامون العجوز كان ممددا هنا تكفيرا عن حكايته عن الغزاة الام، ام القرون وانه رغما عنه تطاول على ما كان يوصيه به طوال حياته، على نكري الجرد على ضمره ووصاياه، وانه اقدم على ذلك من اجل ابنته المنحوسة ومن أجله هو حفيده].^(١٨)

نزيف الحجر [ولكن الاب تغمر منذ ان انتحر ذلك الودان للكابر بين يديه. اصعب مفعوما واجما كنييا يكتر من ترديد الماويل الجوانية الحزينة، ويفعل عن محاطيته عندما يتحدث معه او يتوجه اليه بسؤال].^(١٩)

[ان حزن الاب لا يبدو ان يكون لما مبعثه ان الحياة القاسية تجبره

عن ان يصطاد الودان وهو لا يريد ان يصطاد الودان].^(٢٠)

في الروايتين يتوحد الحيوان المقدس بصورة الاب والجد (الاسلاف).

السفينة البيضاء: [واجبر جده عن ان ينقلب على جنبه وانتفض عندما تحول الى ناحيته وجه العجوز المخمور للوث بالوحد والثراب بلحية صغيرة بياضه مبيدة، وتراءى للصبي في تلك اللحظة رأس المارال الام البيضاء].^(٢١)

نزيف الحجر: [رأى آياه في عيني الودان الصبور العظيم رأى عيني الودان الحزينتين].^(٢٢)

تلك كانت الملامح الرئيسية لاسطورة الغزاة الام، اوردها ليس بحثا عن تقاص، بقدر ما هي محاولة لتبيين مؤثرات مشتركة، تواردت بين الروايتين، بشكل او باخر، وكشأنها مرئية واحدة، لعالم طبيعي تزحف المدينة تهدد وجوده، او كأنها نقش لتراث مهدد بالزوال.

ترسي الروايتان على اساس مشترك في عدد من الابعاد منها، كونهما روايتين قصيرتين، يتطلع بدور البطل فيها ضمير اخلاقي هو ضمير الاسلاف الاقل ثلوثا، وبتراث انساني يستمد اصوله من تفاعل تاريخي مع البيئة والكائنات، يتعرض لخطر انقراض مؤكد، تواجه فيه الطبيعة الغزاة مدينة مدججة بأدوات الخراب، ويفترق فيه عقد الحياة (التابور) بانهايل التوازن الطبيعي، بفعل الاخلال بالعهد المقدس.

* رواية نزيف الحجر، احدى ادم روايات الكاتب وابراهيم الكوني، الروائي الليبي

* رواية السفينة البيضاء للكاتب جاكثير أيتشافوف روائي من قزاقيزيا وهي جمهورية ذات حكم محلي في روسيا

يو اشارة الى مجتمعات ماخريركية

المراجع:

- ١- تلعمج الفلسفي ص ٧٩
- ٢- رفعت سلام مقابلة لبيئة اسمها الكوني، الفصل الاربع (طرابلس) عدد ٧٨ ابريل ١٩٦١، ص ١٥٠
- ٣- جيتكيز أيتشافوف، السفينة البيضاء (موسكو دار التقدم، ١٩٨١م) ص ٧
- ٤- نفس المرجع السابق
- ٥- ابراهيم الكوني، نزيف الحجر (لندن دار النشر للكتاب والنشر، ١٩٩٠م)، ص ١٢
- ٦- أيتشافوف، السفينة البيضاء ص ٥٣
- ٧- نفس المرجع السابق
- ٨- الكوني نزيف الحجر ص ١١٤
- ٩- نفس المرجع ص ١٢١
- ١٠- نفس المرجع ص ١٢٢
- ١١- أيتشافوف السفينة البيضاء ص ٥٨
- ١٢- نفس المرجع السابق
- ١٣- الكوني، نزيف الحجر، ص ١٠٦
- ١٤- نفس المرجع السابق ص ١٢٨
- ١٥- أيتشافوف، السفينة البيضاء ص ٦٥
- ١٦- نفس المرجع السابق ص ٦٩
- ١٧- الكوني، نزيف الحجر ص ١١٤
- ١٨- أيتشافوف، السفينة البيضاء ص ١٤٦
- ١٩- الكوني، نزيف الحجر ص ٤٩
- ٢٠- نفس المرجع السابق ص ٥٠
- ٢١- أيتشافوف، السفينة البيضاء ص ١٤١
- ٢٢- الكوني، نزيف الحجر ص ٧٥



هارولد بنتر: صديق المكان لآلِسان الرواية

سيد عبدالحق *

من شكلوا حركة الستينات في المسرح الانجليزي والتي اصطلح على تسمية اصحابها «كتاب الغضب»، الذين بشرت بهم مسرحية جون اوسبورن الشهيرة: «انظر الى الخلف في غضب» ١٩٥٦.

وبعد النجاح الذي حققه بنتر بمسرحية «الحارس» كتب: التشكيلة ١٩٦١، العاشق ١٩٦٢، حظة شاي ١٩٦٥، العودة الى البيت ١٩٦٥، مشهد طبيعي ١٩٦٨، الصمت ١٩٦٩، الليل ١٩٦٩، الايام الخوالي ١٩٧٠، الارض الحرام ١٩٧٤، الخيانة ١٩٧٨، والتي تعتبر لرتدادا الى الدراما الاجتماعية في مسرح بنتر. ثم البيت الزجاجي، او بيت الثبات The Hothous وهي مسرحية طويلة، ربما أطول مسرحيات بنتر، كتب نسختها الاولى عام ١٩٥٨، ثم أعيد النظر فيها وصحنت عام ١٩٨١، وأخيرا «لغة الجبلة» التي قدمت عام ١٩٨١ بعد صمت دام أربع سنوات، وقام بإخراجها بنفسه على خشبة المسرح. بالإضافة الى اعداده للتلفزيوني لعدد كبير من الاعمال الروائية، كان آخرها: حرارة النهار The heat of the day للكاتبة الانجليزية الزايت بوير.

• ومسرحية «الصمت» تندرج تحت قائمة «التوظيف الشعري للغة» عند بنتر، ذلك التوظيف الذي يتراوح ظهوره على فترات متباعدة بما لا يسمح بتحديد او حصره في فترة معينة يسهل وصفها بالمرحلة الشعرية عنده. بل إنك لست امام لغة تستطيع ان تصفها - حسب - بالشاعرية دون أن يجانبك الصواب من هنا أو هناك. ولست أيضا أمام مسرح شعري بالمعنى المألوف لهذا الشكل، ربما قد يستعدي الاستشهاد بدت.س اليرت، مثلا، او مكريستوفر فراي، او غيره.ما، لابد ان لمتبع بنتر ان يتوقف أمام هذا النص، او أمام ذلك التشكيك الدرامي الذي يعاود بنتر من أن لأخ. وإن كان الوقوف أمام نصه من أمثال «الصمت» و«مشهد طبيعي» و«الليل» - وقد كتبت جميعها فيما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠ - سوف يكشف عن مرحلة انتقال في حياته الفنية: تلي الدراما الاجتماعية التي تعتمدها «العودة الى البيت» ١٩٦٥ وتسبق «الارض الحرام» ١٩٧٤، مرحلة تلعب اللغة فيها الدور الاعظم ان لم يكن الدور كله. وفيها يفتح بنتر بشدة نحو تكريس هذا العنصر القويدي كيدل للحدث، وأن صبح التكوين فاعلة هنا هي الحدث. وقد يزداد الامر غموضا اذا ما افترضت من جاسيني ان توظيف هذه اللغة لم يتم عبر قالب حوارية مسرحي مألوف، بل يمكن ان تقدر «شلاط حالات» - بعدد شخصيات النص - من المونولوجات الداخلية المتجاورة، وليس للمتتامة لهذه الشخص.

والصمت كثيرا ما من نصوص بنتر، تؤكد على ملمح شعري في فلسفته تجاه اللغة المنطوقة، حيث لنا ان يقول لنا ان اللغة عاصية من أحداث تواصل حقيقي بين البشر بقدر ما يريد ان يلفت نظرنا ان انه من التارد ما يستخدم اللغة للبشر لهذا الغرض. ونعني عن البيان ان هذا التوظيف لا يعنى

• لا احسب أن هناك الكثير مما ليس يعرفه أي مهتم بأدب المسرح عن المسرحي الانجليزي الشهير هارولد بنتر H. Pinter. فعدد كبير من مسرحياته قد تم نقله الى العربية مصموبا بسجل واقر - يشبه البيولوجيا - عن حياته وأعماله. وإن كان لا بد ان يطالعون بنتر لاول مرة ان تلقى بتأليل ضوء حول واحد من أبرز كتب الدراما المعاصرة قبل الدخول الى نصه المسرحي: الصمت Silence.

ولد الكاتب الانجليزي المعاصر هارولد بنتر عام ١٩٣٠ لآب يعمل حائكا للملابس بحي دايسيت ابغده بلندن، ذلك الحي الشهير الذي كان مسرحا لأحداث العنف والجريمة قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، الأمر الذي جعل بنتر يتخذ، في صباه، مواقف معاديا من الحرب تمثل في رفضه ثانية الخدمة العسكرية معلنا انه «معارض حي الضمير» Conscientious objector؛ وهو تعبير معناه ان لدى المرء عبيدة تهرم عليه الحرب وهو طبقا للقانون الانجليزي قد يبرأ الاغاة من التجنيد بشروط.. لم يستطيعها بنتر بطبيعة الحال مما عرضه لتجربة السجن في تلك الفترة المبكرة من حياته.

وقد نال بنتر قصدا شبيلا من التلقيم الرسمي في مدارس لندن للتمهية، شغل على اثرها عددا كبيرا من الوظائف الدنيا قبل أن يحترف التمثيل عام ١٩٤٩، كان منها بوابا لأحد اصدقاء البلياردو وسائقا بنفا آخر، وممثلا احتياطيا يقوم بدور اي ممثل يتعيب عن العرض، وكان ان بدأ حياته الادبية كشاعر اول الامر، ففشر عددا كبيرا من قصائده في مجلة الشعر الفنية The Poetry عام ١٩٥٠. ويبدو ان تلك البداية قد أثرت على عمله فيما بعد - ككاتب مسرحي - تقوم نصوصه - في الأساس - على رؤى وجدلانية أكثر من اشتغالها على أحداث متكاملة او قصص متناسكة بالمعنى التقليدي للكتابة. أما حياته المسرحية فقدت كتمثيل في فرقة «بريفينشال ديرتوري» لتتأسس معتمار هو «ديفيد بارون» ثم زواجه من الممثلة الشهيرة «فيغيان ميرستون»، التي قامت بتمثيل معظم الشخصيات النسائية في مسرحياته. وكانت مسرحية «الغرفة» ١٩٥٧ هي اول أعماله المسرحية، وهي مسرحية ذات فصل واحد. وفي العام نفسه كتب مسرحية «النادل الاخضر» من أول مسرحية طويلة له وهي حفل عيد الميلاد التي رغم تحمس النقاد لها الا انها فشلت عند عرضها بلندن، وإن كانت قد حققت نجاحا كبيرا عند انتاجها للتلفزيون. أما نصه المسرحي «الحارس» ١٩٦٠ فهو العمل الذي ضمن لبنتر مكانة مرموقة بين رفاقه من كتاب الدراما في بريطانيا بل والعالم، مما جعل الناقد البريطاني «هارولد هوبسون» يذهب الى أن ثمة شيئا من هارولد بنتر «يوحسي» بأنه الرجل الذي يجدر به أن يعطي مكانة بارزة في كتاب مسرح «الرواي كورته» وهو يقصد جون اوسبورن، وجون لردن وارتونك ويسكر.

• كاتبت من مصر.

باللغة بوصفها أداة نغمية تحقق اغراضا فكرية بل هي تتجاوز ذلك، لا كي تنمأس فحسب مع طبيعة الشخص، بل كي تتناقص. بوصفها تشكيلا مع رؤية للنفس في نسج اشبه بالبالدنتيلا، لا يجوز فصله، أو وصفها الوجه الآخر لعمل واحدة كما حددها نقاد ما بعد البنيوية. وقد تكون لغة الجليل، أبرز مثلا على ذلك، وهي واحدة من اقصر مسرحيات بنتر السياسية وأشدها تكثيفا. ونصير نوعا من التضامد بين «اهل الجليل» ورجال الشرطة. وهنا تشرى بيتر من ان يؤدى هذا النص بمستويين من اللغة: اولها العامية ويتحدث بها اهل الجليل، والثانية الفصحى، الرسمية، التي يتحدث بها رجال الشرطة. ومن هنا لا بد من مبرر مضموني، رؤيوي للتشكيل الشعري في «الصمت»، فإننا كانت لغة الحوار عند بنتر تخلق ما يمكن تسميته «بالنص الحثي»، من خلال التأكيد على لحظات الصمت والسكون ربما تكون أكثر من تركيزها على ما هو منطوق، أو الاتكاء على مفردات الواقع اليومي لشخص لم تزل حطما من الثقافة الغسوية، بما قد يتضمنه هذا من انحراف عن القواعد الاجرومية وتضمن مفردات لا وجود لها بقواميس الفصحى، ان كان ذلك، فلست ابالغ في ان لغة هذا النص يرفاهتها وجنوحها الشديدة نحو التكثيف الشعري تخلق نصوصا حثية، وليس نصا واحدا، وان كان يمكن ادرجها جميعا تحت مسمى «الحالة». أنت هذه المرة امام شخص غير موصفة على المستوى التطبيقي أو الثقافي أو السلوكي، كي تستشف تثيرا ما لانماطهم اللغوية. أنت امام كائنات فحسب، اغلب الظن انها تحدث نفسها، تتحرك وتتذكر حركة محدودة في مكان محدود لا يتغير على الدوام، ومعتقدات متناقضة، ليست على المستنهم بقدر ما هي في طور التخلق بانعاشهم وتصويرهم. قد تمثل جزءا من حياتهم السابقة، أو ربما هي حياتهم بأكملها على نحو من الضيق وعدم التنوع كالمكان الذي يتركون فيه. ورغم ذلك فذكريات الشخص دائما ان لم تكن محض زيف وتلفيق لا أساس له، فهي ليست على عمومها مبجلة، بل كلفة في اغلب الاحيان بتعبر الاطار الوهمي لصنعة الشخصية لنفسها بوصفه ملجأ أمنا لاحتلامه من اطلاعات الماضي، أو بديلا مقبولا - مؤقتا - لماض مزيف. وهذا ما قد يفسر «ضيق» المكان وعدم تفرقه في معظم النصوص، والذي يمثل ضيقا رمزيا يفضع أزمة الشخص وحركته المحدودة في الحياة وخوفها من مواجهة الخارج. ورغم ذلك، لا نفر من الصدام مع هذا الخارج، بل الذي يفرض نفسه على نحوين: إما التقابل الحثي الذي يفرضه الضيق على الفراهة أيضا كانوا، وكيفا انغمسوا فيه، وأما عن طريق الشخص ذاتها، فيما يشرعون في نيش الماضي بحثا - وإنما بلا جدوى - عن منطقة فضائية تضمني القيلولة المسرة على اللحظة الراهنة، وهذه التقنية تعد من أبرز التقنيات اللازمة التي يعتمدها بنتر في تحقيق رؤيته للعالم وتصوير شخصه. فهي شخصية الاعى / الخارج، في أولى مسرحياته «الفرقة»، والتي تظهر على نحو شبه فجائي كي تهد حياة «روز» - المهددة أصلا - باستعانتها ماضيا، المنزل، ويتبني النص بتحويل الزوج إلى مجرد على أثر قتل هذا الاعى. وفي الحارة نجد هذه التقنية بانحيازها متمثلة في «منيفيز» ذلك الاقلاق للتشديد الذي يأويه «استون» في بيته، فما يكن منه سوى محاولة الايقاع بين استون وأخيه «ميل»، وكذا الامر مع شخصية «دروث» في «العودة إلى البيت»، عندما دخلت حياة تلك العائلة المخوذة هشة الجذور مدفوعة للتواصل كزوجة لا كزوجة الابناء وتبدي، فنكرس لمهامهم الانحلال والفساد المستشري بين افراد العائلة. ويجيد حضورها ظلالا كثيفة لذكرى الام الراحلة شائعة السلوك مما يتقلع على «سام» عالم قيموت على أثر التذكار في مشهد رث كئيب غريب. وفي «الليل» -

وهو اقصر نص لبيتر، عرض ضمن مجموعة من الثنائيات المسرحية المختطعة على خشبة الكوميدي شيرت عام ١٩٦٩ - يوشك زوجان على الانفصال فقط لانهما حاولا ان يتذكرا كيف وأين التقيا أول مرّة. أما في «الصمت» فالكارتة تأخذ شكلا أكثر بعدا في تقديرا، وان لم يكن يتمثل في صورة حركة عنيفة كما سبق، وإنما ترى الشخص وقد انتهت من نيش ذكرياتها، دون العثور قطعا على منطقة تضمني على سلوكياتهم شيئا من الراحة، أو الاطمئنان. تراهم وقد دخلوا تدريجيا في دائرة مغلقة بتكرارهم ذات العبارات التي وردت في بداية النص، مما يثني بجنونهم أو هوسهم الفعلي المتوقع أو الموحى به منذ البداية: «نحن امام نص دائري على مستوى التشكيل، تضافر معه تلك الرؤية التي تعني مدورة، هؤلاء الافراد في نطاق مصمت محكم التلقك كرفة بلا نواقذ، ولا سبيل للنفاذ منها، لجأوا اليها بانفسهم وهم اذ يعلنون منها وينتظرون ما بين حين وآخر صفة «الخارج» الحتمية المدمرة. استمع معي الى «بيتر»، إحدى شخصيات النص - وهو يحدد تلك الأزمة في وضوح قاتل داخل ذهنه، غير اني لا استطيع ان أنفذ من بين جدرانها أو أخرج اللريح مسورة، واليجرات مسورة والسماء سقفة، أنت أنت تستطيع ان تتنبأ بحدوث الطاريء، المفاجيء، والمتوقع في آن - وان شمة كارتة لا بد ملة بالشخص، وان كان من غير المتعين ان تتنبأ بسلوك الاخر لتجاهله. ان بنتر لا يقدم لك تعريفا جامعاً لشخصيته كي يمكنك التنبؤ بسلوكياتها، فهو يرض ان نصر على تزويد الشخصية بملف كامل من الدوافع، هي في الحقيقة دوافع الكاتب وليس الشخصية. فليس للكاتب الحق ان يزيح داخل شخصه ليدعي انه يعرف ماذا يجعلها على الفعل أو ماذا تص به. وكل ما يستطيع ان ينجزه هو ان يقدم وصفا دقيقا للحركة الحادثة أو تصويرا لفرق ما قبل الانطلاق وتسجيل ما يحدث من تغيرات. ومن ثم، فانت امام الشخصية وهي تتخلق باستمرار عبر تطور الحدث وليس عبر ايديولوجية الكاتب الخاصة به، والذي يتعين عليه - ما ان وضع شخصه داخل حلبة الصراع - أن ينسحب، ولا يتعدى حضوره الجلس في بنوار ما مشاهدا، وربما مشاركا المتفرج في مقوس الدهشة الاولى!!

شمة ملح بنشائي آخر، قد لا يفوت للتلامل، ينطوي عليه النص المقدم: وهو اعتماد بنية هرمية للنص على نحو مقلوب - إن جان هذا التعديد الرياضي - حيث تبدأ بفتح مساحات كبيرة للموتولوج الداخلي، ثم تخفت تدريجيا الى أن تتحول القلة إلى بقع بانورامية متناثرة تتم بحقق فائق حين يضيق الصمت التام على ضفاف النص. وليس هذا معناه أن شخص بنتر في طريقها الى التلاشي، أن شخصه كما لا يمكن التنبؤ بحركتها المستقبلية كاسماء الزينة لا يمكن الجزم بتلافيهم في نقطة واحدة. ورغم ضيق المكان، وربما وحدوية الازمة الا ان كلا منهم يعيش أزمة على نحو مخالف للأخر، ايا كان هذا الآخر. إذن .. النتيجة النهائية الوحيدة هي التلاشي، والانتها، وهكذا ترى العبارات الأخيرة في النص، وقد بدت وكأنها تخرج عن افراء في النزاع الاخيرة، مقطرة، وفلاشية، ومكررة، وغير كاملة!

لا احسبه، عند الحد الأدنى، اني وفيت بالنص أو صاحبه، وغاية ما طمعت اليه ان اكتشف معك مخطلا لقرارة نص اعتبره معظم النقاد واحدا من اصعب نصوص بنتر، واكثرها على الاطلاق غموضا.



فنّة الشرقة والرحيل في قصص طاعور

بدور عبدالمك * *

الحياة. اخفاء الشخصية في نهاية القصة كرحيل من المشهد الحيائي. قد لا يهتم الى ابن؛ اللهم ان رحيله يمكن في اخفائه المؤقت او قد يكون الرمزي. الهروب في القصة نوع من الرحيل نحو العدم، فانها في ذاتها عند الرواية اما للقاء؛ فعليه ان يبين تصورات حول حالة الشخص في غموضها. في قصة الحياة والوثة، رحلت «قدم بيبي» مؤقتا في داخل بنية المجتمع، داخل بنية حكاية كاذبة تم تصغيرها نتيجة لخطأ الاعتقاد بانها ماتت حقا، بينما الرحيل النهائي والحقيقي هو انتحارها في الخاتمة. وهنا يولد الموت الفعلي الذي ارادت برهنته «قدم بيبي» في قصة «مكتب مدير البريد» شعر الموظف برغبة حادة للعودة لكنه لم يعد. هذا الانفصال النهائي مثل انفصال الموت والحياة. ولكن بريق الأمل لم يمت ايضا عند الفتاة الصغيرة «درات» ظلت تدور بربق مكتب البريد تتدحّب بغزلة، ربما عاشت باصل باهت في ذهنها بأن «دادابو» ربما يعود في اللحظة الأخيرة، غير ان القارب كان يبتعد واخفاء القرية كان يطوي معه املا اخيرا، كان الرحيل يتوازى مع موت الأمل. في «الفسارة والريح» كانت القصة عبارة عن رحلة نحو الموت وخسارة الإنسان شيء أكثر من مرعب. اما «راجيران» فهو يختفي الى عالم غير معروف من أجل ان يحيا على مصرح الشخصية ابنة كما هو في قصة «دعوة السيد الصغير» غير انه رحيل قسري دون رغبة او فرح. اما العائلة التي فقدت طفلها وصدقت انه ابنها الضائع فإنها امام نصف الحقيقة الخادعة، وهي عودة هشة، ومعية تنقلها دون خيار كبريل للعاطفة الضائعة والمتنترة كما هو عند الزوجة التي فقدت ابنها في يوم عاصف مطر، «راجيران» نموذج آخر لضحايا الانساني في ذلك «الحشد الغوغائي» كما فضل ان يقره لنا طاعور، ليس اللهم ان نموت ويظهر على أجسادنا، وإنما كيف نموت وبطرق مخفية ومختلفة. دون عنوان ولا هوية هكذا اختفى العجوز راجيران ولم يعطف عليه الا الرجل الذي تضرع منه مرتين، مرة بالأعمال ومرة بالكتب. في قصة «القصبة» يبرز الطلاق الابدي بين العائلة الواحدة ولا عودة للحب طالما هناك الجشع والصرار حول ملكية الميراث. في قصة «شهرة تارابراسانا» يعود الشخصية الى بيته من ككتا خاوي الفواض بأوامه وأوام زوجته في شهرة عاجلة وكثرة مرتبة. في «التنازل عن الثروة» يغادر الشخصية «باجان» البيت وهو محمل بغبايات الضمير دون ان يفكر له احد، كما رحل مع الموت نتيجة حماقتة وقتة حفيده داخل القبو في البعد المهجور، وظلت الثروة دون وريث معروف. في قصة «الليلة الوحيدة» عاد الراوية الى غرفة بعد هدوء العاصفة وهو يقلب مصيره وقدره وحياته بين حالة اللات وخداها، بين الاحلام المحسوسة والسذّة والتعلق فيما وراء اللاهثاني من القيم والعادات والطقوس. مكيلا بشأنات الخوف من الخطيئة النوسية. في «الذئب الباع» تبرز تراجيدية العلاقة بين الزوجين، وتمزق الشراكة وللشائبة المتضادة

نود ان نوضح في مقدمتنا المتعقبة أننا لا نستطيع في ظروف زمنية محددة ان نتناول بالدرس العميق كل قصص طاعور القصيرة نتيجة بعدنا عن المصادر وصعوبة الحصول عليها. لذا ان تكون دراستنا كافية وشمولية لكل ما كتبه طاعور من القصص القصيرة ما بين فترة ١٨٨٤ - ١٩٤١. ولا العودة الى مناقشة مرحلة سابقة عن هذه المرحلة. حيث ثمر النبتة الاولى للموهبة القصصية بدأت ابرك بعقد من الزمن. وعلى هذا الأساس وجدنا ان «مختارات» من القصص القصيرة لطاعور ستكون مفتاح الدخول الى عله، منطلقين من اعتقادنا على الترجمة الانجليزية الرسمية والدراسة الأكثر حداثة في اعمال طاعور الشعرية والقصصية والتي وضعها «وليم راديس» وهي دراسة طويلة عبارة عن اطروحة الدكتوراة لعام ١٩٨٧، وهو حاصل على عدة جوائز ادبية حول غرب البنغال وبنغلاديش ومحاضرا في اللغة البنغالية وادبها في المدرسة الشرقية والدراسات الافريقية في بريطانيا، وسنقوم بتحليل موضوع العودة والرحيل من خلال الثلاثين قصة التي وردت في كتاب راديس كونها تغطي انخسب واغزر مرحلة من حياة طاعور القصصية. وهي المرحلة الواقعة ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠م.

* العودة والرحيل الطاعوري:

اننا كما طاعور مولعا بشائبة الحياة والموت، واستمرارية العلاقة بينهما، ثنائية الزواج والشراكة العائلية بين قطبي الكراهية والحب، الطيبة والقسوة. فإن الرحيل والعودة عالمان متصركان في اغلب النتائج في خاتمة القصص او نهاياتها، والعودة والرحيل يحدثان في الزمن الحكاكي من اول ولة، بل وفي البدايات القصصية من اول ضربات الريشة الطاعورية على لوحات التسجيلية والانطباعية. ونحن نقارننا تلك الشخصيات فانها غالبا ما تحمل معها مأساوية الحياة والشعور بالاحباط والرغبة في الخلاص من الحزن للدمر. ان نتوقف كثيرا حول القصص التي شاهدنا فيها الشخصيات وقد عادت الى البيت بمجتمعة الارتباط العائلي للموضوعي. الفاضل والقصري، وانما سنسب تلك الشخصيات التي تعود او لا تعود، حينما تقارب امكتها، ان ينتظرها شبح الموت وظلاله، ان تلك التي تحركت في المجتمع وهربت منه. ذلك الذئب والاياب الاوديسي لا ينطلق في حراكية القصة ولا يحتاج ان نضع عدستنا على اتوال شخصها سواء كانوا في بؤرة او هوامهه وانما محورنا يتنكف حول البعد الدلالي والحياتي والاجتماعي للرحيل والعودة. نظريا اننا مدفوعون الى نقطة كونية ونفسية ومكانية في ان نعيد او لا نعيد، غير أننا لا نستطيع للمضي في الحياة دون نهاية الرحلة كحتمية ابدية لعلاقة الإنسان بالوثة. تتم النهايات القصصية الميولودرامية باستخدام وتوظيف موت الشخصية كرحيل من

* كاتب من البحرين.

AMBIVALENCE التي وضعها طاغور في لحظة نفسية سوداوية تأملية عاشها الزوج وهو يجرس قرار الرحيل محاولاً الخروج من محنته والانتقام لكرامته للهاة في البيت الهندي. وقد طغت الزوجة فيه الطغوس العاطفية.

كان للوصف من حيث مناخه يعكس العاطفة المخروخة في رمزية الظلمة ومجازية الصمت، كان هناك مساحة كونيّة تقصّل بين الاثنين، العمق والصمت وإمكانيّة الظلمة في تلك اللحظة، الظلمة من الداخل والخارج. في وعي الإنسان وعواطفه داخل البيت وخارجه، داخل وبيننا وبيننا وخارج الكون، داخل غرفة الزوجة وروحها المظلمة، وآلم الزوج في فناء بيته في تلك الليلة الأخيرة. عاد من بيناريس إلى بيته (بيناريس منطقة حج مقدسة للهندوس) محبباً ورحل عنه محبباً، وفي كلتا الحالتين كانت الزوجة القوة القسرية والمتسلطة في دفعه إلى حافة القفاز المسيحي. في قصة «الظلمة» جاءه من ديارته لتأخذ للبيت بعد أن قضى وقتاً قصيراً في بيت خاله، غير أن بائيتا لن يستطيع العودة لبيت محببها. انه سيغادر نحو الحياة الأبديّة. كان كائن غامضاً في الحياة غير مألوف. في ان فهم انه سموت أو سبيش لقضاء عطلته. في حكاية «كابل والاه» يعود للشخصية الأفغاني «رحمت» من السجن في الوقت الذي ترحل فيه «ميني» الصغيرة إلى بيت زوجها. غير أن الحدث لا ينتهي هنا، وإنما بالرحيل الجميل والمفرح نحو الوطن وأنها بركات جمع الشمل ونعمة الله بالاهل، وهنا يحطم طاغور الخلقة بعزف مفرح يدخل البهجة إلى قلوبنا بعد أن اضلنا في رعب الانتظار والخاتمة والاشياور في قصص عديدة كل خاتمتها ملودرامية. في قصة «العقاب» تغادر الضحية إلى الجميع كما قالت لنا في النهاية، غير أننا نتألم لموتها للأساسي، فقد قتل الشقيان الزوجين بطرق مختلفة، أما شخصية «كوشنا» غوياله، في محط للشكّة يعود إلى منطقة الفلسفة والحج في بيناريس كإنسان متعذب وروح بعد أن حل المشكلة حول الميراث والأرض بين ابنة الهندوسي والمستاجر المسلم محاولاً طاغور إبراز العلاقة والتسامح بين الطوائف عند الجيل القديم الذي يفهم الدين بصور مختلفة ويرفض التمسك له. في قصة «متنصف الليل» تتوالى حكاية العودة للنتنطة ليلا للطبيب بسبب حالة البارونيا والخوف والهوليس لدى الشخصية. تغادراً زوجته الأولى في القصة متحذرة نتيجة اليأس والمرض وانتراح وتعزق في العاطفة الإنسانية. أما «ميكنتا» في قصة «ملودية» فإن العاطفة الطبية تعود إلى بيتها بدونها «بيننا» ليكتفينا بخفي دون أثر ولا أحد يرغب في البحث عنه. غير أن طاغور يترك لنا إشارة سوداوية لتضرر تلك الكائنات للبيئة الذي يتحول صلا دون بيت أو عائلة، دون عاطفة إنسانية لي حب. وحيدا مثل كلاب البيت يتبع على حافة القفاز، والقصة وهو يبحث عن لقمة. جائنا ومينونا. يضع طاغور بحساسية إصبعه على الجرح والظاهرة الاجتماعية المشردين مقدماً لوحة حقيقية إنسانية مؤلمة وعن حالة التفتة والجلسة في أن واحد قدم من «ميكنتا» اليوم يتحول في مصرنا بين قمامات المدن للعصرية؟ في قصة «اللاخت الكبيرة» تغادر الشخصية الحياة بالقتل التعمد وترك طفلاً يتيماً لا تعرف مصيره، في «دنكار» للقاصّة «غادر الزوج مصر للبيئة بعد أن رموه خارج كتمزوج للصمت الفاشل، لتتوحد الشخصية وغربلا «الجميلة والزوجة واللرة» للسلطة الاجتماعية في بيئة مجتمعية محافظة الانتصار للمرأة والفتور والجمال حيال الرجل الاناثي. القبيح في روحه، والبشع في سلوكه، وقد حملت خاتمة من للعباية والسخرية وصراخ جمهور معجب بشخصية «غربلا» ومستنكر نموذج الزوج، وكان العالم هناك

سبواصل التمثيل وللشاهدة ناسيا في الخارج زوجاً بانصا ومكسورا، خارج مسرح الحياة بعد أن كمرت للظلمة. بكسر السين — في قصة «الضيف» يرحل «تاراباند» نحو عالم بل قبيو، غير أن النهاية هنا بدت غامضة حول ماهية الرحيل. هل رحل إلى الأبد نحو الموت؟ أم رحل نحو رحلة الحياة والتجوال كالطائر الطليق، بين نراع / أو الأرض دون بيت ولا مسؤولية، غير الفرح والغناء. في «الأمينات المنوعة» الحدث العودة والرحيل عبر القنطرة إلى الطفولة إلى الشيخوخة والعكس بين الأب وابنه وتبادل الأدوار ثم عادت حيث كانت في واقعها الطبيعي، ليصوّر لنا طاغور قصة طريق من طوائف قصص الأطفال التربوية الجملة بين الحكمة والموظة والطفولة والبرامة. وتغادر المرأة الجلجلة وظلها بعد أن يتم طردها في قصة «والابن القريبان» فلا تعرف إلى أين ستذهب؟ غير أنها ستلحق بركب «المنبوذ» متجولة فكناً أمام صورتين متناقضتين خارجياً، وهي صورة التفتة وصورة الجوع، ويفصل بين الاثنين والابن عالم واسع من الظلم الاجتماعي ملغماً ظلمت الأم من قبل وتم طردها جوراً. في قصة «الأحجار الضائعة» تحركت القصة بصورة دائرية، الحضور من للبيئة بالقطار والعودة بالقطار بعد أن قرأنا قصة ليست خيالية وحسب بل وكبوسية أيضاً تقدمت سردياً إلى ما لا نهاية بشكل مترحل للعباية. في «الطائر» يرحل الطبيب وهو يتصر على مفارته بيت الآباء والأجداد. ولكن مفارته كانت مقنعة فهو لا يستطيع العيش بين ركام عالم نزن بالسوحشية والفساد. لا يملك الطبيب هنا سحرًا لتحرير القرية والناس الذين يعيش معهم غير أنه خطا خطوات متقدمة بمصرخاته الاحتجاجية ضد الظلم الاجتماعي للتجسد في شخصية ضابط الشرطة وجهازه. ان اتصال العلاقة بين الطرفين نتيجة نقطة ضعف الطبيب ومشاعره المرتفعة حيال موت المريض من جهة وفظاظة وقسوة ضابط الشرطة المرتشطين. وفي قصة «منفعة البصر» لم تعرض الزوجة الجديدة ما كان يبحث عنه الزوج الطبيب، فقلبت حياته إلى جميع فئسار بين هربا فئسار أسوأ شيء في الحياة أن تكون أعشى دون تفقد بصرك الحقيقي. لقد رجسنا في الثلاثين قصة «طاغور مركزته للفكرية والفلسفية والحياتية، والتي تحكمت في مجمل مسيرته الكتابية خلال العقد الأول من حياته كضابط طردي العدو والخبرة محاولاً الحفاظ على التوازن والتقويق في الصراع بين قطبي الخير والنشر، بين القسوة واللفظية والطيبة والحنان، بين الفرح والحزن، سواء لدى رويته أو شخصوه الكبار الذين تتوحد بأنهمهم وأمزجهم ونوازهم الإنسانية، بل ورغبة البشع منهم في الخروج والتمرد. كما شاهدنا الكرامية والحب كظهورين للخير والنشر والطيبة والقسوة والجشع والطمع والقناعة والبساطة والانتصاع، النذرة والحدس ولنعلم الثقة والكتب والخذاع والنش والبرامة والتسليم والإشاعة والفساد والرشوة. كلها قيم ونواز خيرة وشجرة الطلح في القصة الطاغورية إما بصورة واضحة جوهريّة محتلة صدارة الحدث ونسج القصة وعناصرها البنائية الهامة كالشخصيات واللغة أو تلك الاشارات التي مرت كالقلاش السريع الذي تكفي من وضحة صغيرة ومكتفة أن تنهي مساحة كبيرة من مشهد للبيئة والقرية وعالم للناس هناك، وكيف يفكرون ويظلمون وقد استسلموا للسوحشية والفساد والبؤس غير أنهم يمترون أحياناً برغم كل طغوسيات الديانة والعائلة والسادة لللاك.



تضارب الموت في الشعر الجاهلي

أحمد الحسين *

حقيقة ثابتة، وقضاء مقدر، لا مهرب منه، ولا منجاة.

والشاعر الجاهلي كان مدركاً هذه الحقيقة، وكان على يقين راسخ بأن الموت منهل يريده الجميع، ولا يمكن للمرء أن ينجو من سباسبه، أو يظفر بالخلود لئلا أو جاءه أو سلطان:

إني وجدك ما تمحـلـدي

مائة يطير عفاؤها دم

ولئن بيتي في المشـفر في

هضب تقصر دونه العصم

لتنقن عني الميتة ان

الله ليس لحكمه حكم

وقد تحدث عن هذه الحقيقة أكثر من شاعر، فهذا طرفة يجد الإنسان مقبلاً بحبال اللينة، ولا خلاص له منها، ولا فكاك:

لعمرك أن الموت ما أخطأ الفتى

لكن الطول المرض وثنيـه باليد

ونك أنيؤب الهذي يتأمل الحياة من حوله، وكيف تفكك اللينة بالناس ولا تجد بينهم من يفترى على رد غلظة الموت، فلا القضاة تنفع، ولا التعمويل تجدي لها قوة

العتمية المظلمة إذ يقول في صيغة من الواقعية، والاستسلام المعاجز:

وإذا اللينة أنشبت أطفارها

ألبت كل نجمة لا تنفع

ويلغ الاستسلام إلى هذه العتمية درجة من الاعتقاد بأن الموت سيظل الإنسان، ولو سعد في السماء أو أحمى في القلاع والحصون، فلا بد أن تناله أسباب اللأنا كما

يرى زهير بن أبي سلمى إذ يقول:

ومن هاب أسباب اللأنا ينلته

ولو رام أسباب السماء يسلم

ومناقشة فكرة العتمية من جانب آخر قد تمنح الإنسان حرية في الاختيار فمالم الموت قدراً مفروراً، ومحدداً فإن خشية أسبابه لا تهب للمرء خلوصاً، فلماذا لا يفشى الإنسان ساحات الرغي، ولماذا لا يرحل في الأرض، ويطوف بين الأصقاع؟ بل لماذا

يستكن مستسلماً ولزوت حين يأتي لا علاقة له بهذا أو ذاك من الأسباب:

ألم تعلمي ألا يراخي متيتي

فموتي، ولا يذني الوفاة رحلي

مع القدر الموقوف حتى يصيني

حمامي لو أن النفس غير عجول

● شمولية الموت:

ويتفرع عن العتمية معنى الشمولية. فالوقت يساوي في الناس كافة، وذلك تبرز علاقته التي لا تؤثر في نقاد أحكامها مكلة للمرء أو منزلته بين القوم، فالوقت لا

يترك أحداً كما يتركنا طرفة.

أرى الموت لا يريعي على ذي قرابة

وإن كان في الدنيا عزيزاً بمقدع

أرى الموت يال الإنسان، وشغل تفكيره الصبر المحترق الذي أثار في إصباح نفسه المضطربة تسليلاً لحائرة عن جدلية الموت والحياة، وسر الفناء، وغاية الزوال.

وقد عبرت ثقافات الشعوب، وفلسفاتها، وأساطيرها عن قضية الموت بمستويات مختلفة وتتلذذ كثيراً من التصورات عن طبيعة العدم والبقاء، وكان الشعر من بين الفنون الأدبية قد حمل خيرات فكرية، وتاملات لغنية لطلوها الشعراء تبعوا عن حقائق الوجود وبأنهم أوما الحياة والفناء.

والشاعر الجاهلي عني بأمر الموت كسائر الناس، ومضى به تأمله الفكري إلى إدراك حقيقة الحياة. في قصرها ومحدودية أيامها، فهي كالكنز تنتقص، ولا تزيد كما يقول طرفة بن العبد:

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة

وما تنقص الأيام والدمر يندف

وبدت له الحياة كدوب معار في إشارة إلى عدم امتلاكها، ومن طبيعة الأشياء المعارة أنها لا تدوم ولا بد أن يستردّها من أودعها. وعندئذ فإن مصير الإنسان إلى زوال، وإن قدره أن يسلك درب اللينة، ويلحق بالآتينين سيهلكه كما تشرح بذلك سعدى بنت الشمرل إذ تقول:

ولقد علمت بأن كل مؤخر

يوما سيل الأولين سيتبع

ولقد علمت لو أن علما نافع

أن كل حي ذاهب فمُدوع

والاستشغال بالموت لو قد في نفس الشاعر جذوة قلق لا يسكن، القصد عليه متعة الحياة، وكدر صفوها. إذ صابر الشاعر يفشى أن يصمره الموت في أية لحظة وإن

بناغته الردى في غلظة، ما علمت سهامه مشرعة لا تخطئه من تصيبه وأدراك الموت بعد

نائه يتبدل في التفكير بالأن الذي يصير إليه الشاعر حيث يصيب من منزله العامر حفرة

موشة، لا مؤنس فيها ولا تلبس. حفرة تنسف عليها الرياح يجمع فيها جثة هامدة، لا

تسمع، ولا تجيب، إنه الشعور بالعدم اللطيق كما عبر عنه للشب العبدي إذ قال:

ولقد علمت بأن قصري حفرة

غيره يحلمني إليها شربسج

فبكى بناتي شجونهن وزوجتي

والأقربون لي ثم تصدعوا

وتركت في غيرهم بكرة وردها

تسفي علي الريح حين أودع

حتى إذا وافق الحماح لوقت

ولكل جنب لا عمالة مصراع

نذوا إلي بالسلام فلم يجيب

أحداً، وهم عن الدعاء الأسمع

● حتمية الموت:

ولعل الفكرة التي تشر إليها الأبيات السابقة تؤكد مفهوم الحتمية، فالوقت

● كاتب من سوريا.

العدد السابع، أبريل ١٩٩٧، نزوى

المستقبل المجهول وهذا ما عبر عنه طرفة ذقار:

كريم يروي نفسه في حياته

ستمعلم إن تلتنا عدا آيتا الصدى؟

* الموت النفسي:

وخطاب الموت في الشعر الجاهلي لا يقتصر على موت الجسد فحسب فهناك تلميح اشارات الى معنى الموت النفسي، وقد ناقش أكثر من شاعر هذه الفكرة، وفاروق بين موت الجسد وموت النفس، وبدا لهم أن موت النفس أقسى، وأشد مرارة من فناء الجسد على نحو ما يذكر عدني بن رعاء النسائي:

ليس من مات فاستراح بعيت

إنا الميت ميت الأحياء

اتنا الميت من يعيش ذليلاً

سيتا باله، قليل الرجاء

والعنى الذي يريده الشاعر هنا أن الدليل عاجز عن تحقيق وجوده، إذ هو مسلسل الزلزال والحرية، وهو بالتالي لا يختلف عن الميت، بل يزيد عليه في معاناته، وإحساسه بالوئمة، والألال لأنه حي، ويعيش بين الناس.

والموت المعنوي الذي نيه إليه الشعر اد الجاهليين يشكل منعطفًا خاصا في ادراك معاني الموت، ونلاحظ أن الاهتمام بفكرة موت الروح أخذت اهتماما واسعا في نقاشات الفلاسفة، وتاملات المفكرين، وأصبحت هذه الفكرة موضوعا أساسيا خاصة لدى شعراء الرومانسية الذين تغفوا بالروح وموتها في قصائد الشائكة، ومناجاتهم الذاتية.

وتجدر الإشارة إلى أن الموقف من الموت لم يكن ثابتا، فهو يتبدل من طور إلى آخر، وكما وجدنا أكثر القصائد الجاهلية تصور كره الموت، وتعبير عن الرغبة في الحياة، وادوماً فإن بعض النصوص تحمل موقفاً آخر، يبدو من خلاله الشاعر وقد ضاق بالحياة، في قصائد طرولها، ورويتها الملة بلا معنى.

وغالبا ما تكون هذه التحولات مرتبطة بأطوار نفسية، وزمنية يمر بها الإنسان ولا سيما حين تتراجع الشيخوخة، ويصل إلى مرحلة أرذل العمر، وما يصاحب ذلك من تغير الزمان وتبدل الأقران، وعندئذ تنقد الحياة معناها، ويصاب الرء بالاسم، ويشعر أن حمل الحياة أصبح عبئا ثقيلا كالذي نجده في قول المستوفى بن ربيعة:

ولقد شئت من الحياة وطولها

وازددت من عدد السنين ميثا

مائة أتت من بعدها مئتان لي

وازددت من عدد الشهور سنيثا

هل ما بقي إلا كما قد فاتنا

يسوم يكر، وليلة تحدنسا

ولعلنا سبق قلنا أن الموت قد تقفنا على جانب من خطاب الموت في الشعر الجاهلي، وقلنا موجزة جدا لنا من خلالها أن الشاعر الجاهلي قد صاغ لنا رؤيته للموت على أنه حتم، يشمل الناس كافة، ولا مطمع للإنسان في خلود يرتجى.

وكانت تلك التصورات والتأملات التي عبر عنها الشاعر الجاهلي وثيقة الصلة بالحياة البدوية وبيئتها الفكرية التي تقدم على التجربة، دون التوغل في متاهات الفكر، والمتناقضات الفلسفية المعقدة التي تروى في عالم لوت الفاعس والمجهول. ولعلنا لا نجد عوصا في طبيعة هذه الظاهرة ولا تصورا عن إمكانية الانتماء على الموت بالبعث. والحياة لثانية كما جاء في البيانات التوحيدية وهذا ما جعل مصورة الموت قائمة، ورحلة الموت نهائية لا عودة لثانيتها، وبذلك يمكن أن نذكر على الجزء النفسي الذي يسري في أعماق الشاعر الجاهلي في مواجهته فكرة الموت، والتعبير عنها في قالب من الحكمة الشعرية، والخطرات التأملية للتشع بالقلق، وهواجس الخوف والاضطراب.

وفي شمولية الموت يتحقق نوع من العزاء بالساواة، حيث نزول الفوارق، وتلغى الامتيازات وهذا ما يخفف من أثر وقع الموت على النفوس، ويبدو تقبيل هذه النتيجة مرضيا بعض الشيء. فالإنسان الحي حين يتأمل قبور الموتى يجدها واحدة في مظهرها، غائت لا تميز بين قبر شجاع، أو قبر جبان، ولا بين قبر يخيّل أو قبر كريم لأنك كما يقول طرفة ترى جنوتين من تراب عليها

صمايح صم من صفيح مضد

وفي إطار فكرة الحقيقة وما ينتج عنها من شمولية أصبح التفكير بالخلود شريا من المستحيل الذي لا طاقه للإنسان به، ولا مطمع، وأصبحت نظرة الإنسان إلى الموت تنسم بالواقعية وذلك من خلال تسامحه في مصرع الأولين، الذي كور في وجدانه فثقات راسخة عبر عنها بصيغة التساؤل أو الاستفهام إذ قال:

كيف يرجي المرء دهرًا عخلدا

وأعاليه عيا قليل تحاسبه

ألم تر لفرقان بن عاد تبايعت

عليه النور ثم غابت كواكبه

* اللذة والموت:

وفي ظل هذه العقائات التي كورنها الشاعر الجاهلي عن طبيعة الموت، وحتميته، وشموله أبين أن مواجهة الموت باللذة هي شكل من أشكال التعبير عن وجوده، ولعلنا دعا إلى فلسفة أو طريقة وجودية في العيش تقوم عناصرها على تحقيق أكبر طاقه ممكنة من المتع الحسية، التي يرد بها على الموت، ويبداء بها اللذية:

فان كنت لا تستطيع دفع ميتي

قدعني بأبداها بها ملكيت يدي

على أن مفهوم اللذة لا يقتصر على اللذعة الحسية التي تخلق الضمالة أو البهجة في النفس فالشاعر الجاهلي إذ يطلق للذعة الجسدية، فإنه يشير من جهة أخرى إلى اللذعة المعنوية التي تحقّقها أفعال طيبة كالشجاعة، والكرم، وبذل المعروف، فهو، يحرص أن يشترى في حياته البعد، والثبات، لأن ذلك يحقق له متعة في حياته، ويبقي أثره حيا بعد ماته كما يقول عروة بن الورد مخاطبا امرأته:

ذريني ونفسي أم حسان انتي

بها قبل ألا أملاك البعش مشري

أحدثت بتي والفتى غير خالد

إذا هو أمسى هامة تحت صير

وحين نتأمل مواقف الخوف من الموت كما عبر عنها الشعر الجاهلي، نجدها تنطلق من ادراك الشاعر أن الموت يحول بين الإنسان، والمكافآت الحسية والمعنوية، ولولا أن الموت يحرّم الإنسان منها لما وجد الشاعر رغبة في مواجهة اللذية ولو لا ثلاث هن من عيشة الفتى

وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبق العاذلات بشرية

كميت متى ما تعل بالماء تزيبد

وكري إذا نادى المضاف غيبا

كسيد الغضا نهته الحسود

وتقصر يوم الدجن، والجن معجب

ببهلة تحت الطرف المعمد

ولا يغيب عن البال أن الحاج الشاعر الجاهلي على انتزاع اللذات، واقتسام المكرمات بصور اعتقاده باستمالة الخلود من جهة، وعدم الايمان بالحياة بعد الموت من جهة ثانية فهو ومن خلال رؤية وثنية، مادية يؤمن بالخالص الدرك على حساب

بعد نصف قرن: «دكتور جيفاجو» يعود الى روسيا

اشرف الصباغ *

والشخصيات. وبالتالي فمثل هذه الروايات تكون في جوهرها روايات آراء وجهات نظر، وتظهر الكثير منها لم يكن ظاهراً أدبية بقدر ما هو عملية ثقافية سياسية. لكن تظل هذه الرواية هي الأضعف من بين أغلب ما ظهر من هذا الجنس الأدبي ومع ظهور الرواية في موسكو عام ١٩٨٨ حاول البعض النظر إليها بعيون امريكية عندما رأوا الانصراف الواضح عنها من قبل الجمهور، فاعدها المخرج المسرحي يوري لوبيفوف المسرح، ولكن العرض جاء أضعف بكثير من مستوي الرواية نفسها، حيث وضعها المخرج بشكل أكثر سوبانية في إطار الموسيقى الكسبية الروسية، والترانيل الدينية، وتم مزج المونولوجات بأشعار بوشكين وبلوك ونفستالام. ومن ثم جاءت المسرحية في مجملها على شكل المهرج غنائي جنائزي، ان جاز التعبير، الى جانب استخدام الطقوس الدينية المسيحية، والشعور بفهمها الديني كعادل بصري للأضواء، مما اكسب العرض طابعاً وجدانياً حزيناً نوعاً ما الذي على الطريقة الجيفاجو في مازنق، وديع العرض في اتجاه آخر مضاد تماماً للمعج الجيفاجو. بينما جاءت الموسيقى صاخبة وغير متسقة مع الانشاع والتفكير والحركة المعطلة، ومتناقضة مع أبعاد العرض المسرحي وعالمه النفسي من ناحية أخرى. وبشكل عام جاء العرض مزيجاً ليس فقط على مستوى الديكور التجريدي والأضواء البائبة والنص الضيق، وإنما أيضاً على مستوى التجربة المسرحية بجسورها التاريخية وانعكاساتها السياسية والاجتماعية والثقافية. فالعرض في التاريخ والتعامل مع الأسباب والنتائج يتطلب حذراً شديداً، ونظرة موضوعية ثابتة، ووعياً تفصيلياً بالحاضر في علاقتها بالماضي حتى لا نأتي التجربة المسرحية كتجربة للتجربة التاريخية من محاسناتها الفلسفية والسياسية والاجتماعية، واجهازها للمحتوى التاريخي نفسه.

وفي النهاية فهناك العديد من الاشكاليات فيما يخص الرواية. وإهم هذه الاشكاليات هي تلك التناقضات الموجودة عند المؤلف بورس باسترنك بخصوص ما يسمى بالقومى اليهودية، وفكرة السبق للرد على الجموع، والقومية الروسية «الزنجى» السلافية، والتي تسير في مجملها في خط مواز مع تناقضات بطل الرواية يوري جيفاجو، من حيث توتراته في العلاقة بين زوجته وابنه وعشيقته لارا. فهو يقول «لا شيء في الحياة أثمن من المسادة الغالية» مؤكداً بذلك على المعنى المباشر للجملة من ناحية، ومن ناحية أخرى مؤكداً على فكرة جوي القرد قبل الجموع. وكما اكدها المؤلف في العديد من رسائله عن الرواية كل شيء فيها يدور حول فكرة القرد. ومن ناحية ثالثة فيمثل الرواية بطلان العديد من الأفكار التي تبدو للوهلة الأولى بسيطة بشكل كامل، فيسوق الكثير من المصادفات التي يعتزم بها كتاب العهد القديم ويصنعها مباشرة بالشعب الروسي عبر المسيح وكتاب الانجيل والاعمال بالديانة المسيحية في محاولة للربط بينها وبين ما هو موجود من ادعاءات العهد القديم، مع محاولة الانسلاخ الروسي وسيلة لاحتراق هذه الادعاءات والافكار. ونعوماً فمجمول هذه الاكثار له ارتباط أصيل بانكسار إلهي المؤلف (ليونيد باسترنك المولد في عائلة يهودية بمدينة أوديسا ١٨٦٢ - ١٩٤٥) وعلاقته بالصهيونية العالمية، ومقاومته عما يسمى بالامة اليهودية، وارتباط جميع هذه المفاهيم عندنا بالموضوعات الرئيسية في رواية «دجيفاجو» كتبها الابن. أما المشاهد الوحيد من هذه العلاقات فهو الكتاب الذي كتبه الابن ما بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠ في موسكو عن الفنان التشكيلي وميراثه، والذي نشر بالروسية في برلين عام ١٩٢٢. ثم طبع بعد ذلك بالعبرية.

من المعروف ان رواية «دكتور جيفاجو» قد كتبها الشاعر «بوريس باسترنك» (١٨٩٠ - ١٩٦٦) نثرًا في ٥٥ صفحات (الطبعة الروسية الجديدة)، وجاء الجزء الاخير منها (السابع عشر) شعراً، واستغرقت كتابتها حوالي عشر سنوات كاملة (١٩٤٥ - ١٩٥٥)، وعندما رفضت السلطة السوفييتية في عهد خروتشوف نشر الرواية، استطاع المؤلف ان يرسل بنسخة مهربة الى ايطاليا، وهناك صدرت طبعاتها الأولى عام ١٩٥٦، ثم رشح باسترنك بعدها مباشرة لجائزة نوبل، وحصل عليها عام ١٩٥٨ عن هذه الرواية بالتحديد، على الرغم من ان اشهره اعظم بكثير من هذه الرواية النثرية التي ظلت ممنوعة في الاتحاد السوفييتي حتى مجيء ميخائيل خوريتشوف بسياسات «بريسترويكا» و«جلاسنوست» - إعادة البناء والعلائية -، فطبعته رسمياً عام ١٩٨٨ وتم تداولها ضمن موجة «الادب المرمي» التي عمت الاتحاد السوفييتي آنذاك، وبشكل عام فقد كان صدور الرواية حدثاً اديبياً شغل الألبان والنفاد والصعاب صنوات طويلة. وقد وقع اللراء من هذه الضجة موجة نقدية تشوبه الحيرة طوال ما يقرب من نصف قرن تقريباً. فهل انتهت السياسة الغربية فرصة صدور الرواية لتستغلها لصلحتها أم ان الكتاب جدير خلفاً بكل هذه الضجة، حتى تستحق مؤلفه جائزة نوبل؟

أما ان السياسة الغربية قد استغلت الظروف التي راقت ظهور الرواية، فهذا صحيح، ولا سيما ان ذلك جاء عام ١٩٥٦، أي بعد رحيل ستالين عام ١٩٥٣، وبداية حكم خروتشوف الذي أجرى بعض الإصلاحات الضمنية في حقبة العلاقات بين الشرق والغرب على طبيعتها السابقة من حيث الصراع والتشدد، وأما ان الكتاب على أيدي رائد يستحق كل هذه الضجة فهذا لا يزال موضوع جدل حاد بين النقاد والروائيين.

فمن ناحية مدى «روسية» الرواية، يرى العديد من النقاد ان الكتاب ليس كامل الروسية، وقد ولده الخوف من «فقد القومية» بينما يعارض البعض الآخر على اعتبار ان الفنان القومي الروسي لم تكن له أية علاقة بعمل هذا الخوف، حيث ان هوية قد تزعزع على أرض مغايرة تماماً. أما بعض النقاد الأمريكيين فقد كانوا يرون ان الكتاب صوب روسي، كمادة الامريكية عندما ينتظرون لشيء يروقههم وأطلقوا على آراء باسترنك ذات النزعة السلافية، ومن ناحية تقييم المستوى الفني للرواية، فالبعض يرونه أخفاً ادبياً واضحاً، بينما يرى النقاد الأمريكيون ان باسترنك قد تميز بالتبسيط لكي تكون الرواية «سهلة للقراء».

ان رواية «دكتور جيفاجو» تعتبر عملاً ملحمياً بطولها تصويرياً شاملاً، على حد زعم البعض من الذين يرون في الرواية عبقرية فريدة من نوعها وخاصة النقاد الغربيين، باعتبارها ان تقوم اسماً بأسقاط مصرع البطل - او الابطال - على تاريخ البلاد في فترة تاريخية معينة. وهنا يمكن مقارنة هذا العمل بأعمال كتاب كثيرين من مثل الكسي تولستوي وفيدلين وماركوف وتشايكوفسكي وستاينيكوف وغيرهم، فينبغ مباشرة ان الأضعف من بين هؤلاء جميعاً هو باسترنك في روايته «دجيفاجو» وبالطبع لا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنة هذا العمل بالأعمال الضخمة المعقدة، والتي لاقت نجاحاً عظيماً مثل «الحرب والسلام» - ليف تولستوي - و«الذوق الهادي» - ميخائيل شولوخوف - و«حياة كليم سامجين» - مكسيم جوركى -، وعلى الرغم من ذلك فهناك العديد من الكتاب الذين تناولوا هذا الجنس الأدبي من أجل صياغة وإثبات وجهات نظرمهم الاجتماعية - الاخلاقية - خلال الصور.

* كاتب مصري يقيم في موسكو.

الإشراف الفني :

محمود عبد العاطي

فنان تشكيلي من مصر

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:

OMAN NEWSPAPER HOUSE

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,

AlWady Alkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608

FAX: 694254

الإعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة

البداية : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨

تلكس : ٣٧٥٨ OMANE٣٧٥٨ م.ب : ٣٣٠٣ روي - الرمز البريدي : ١١٢

طُبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

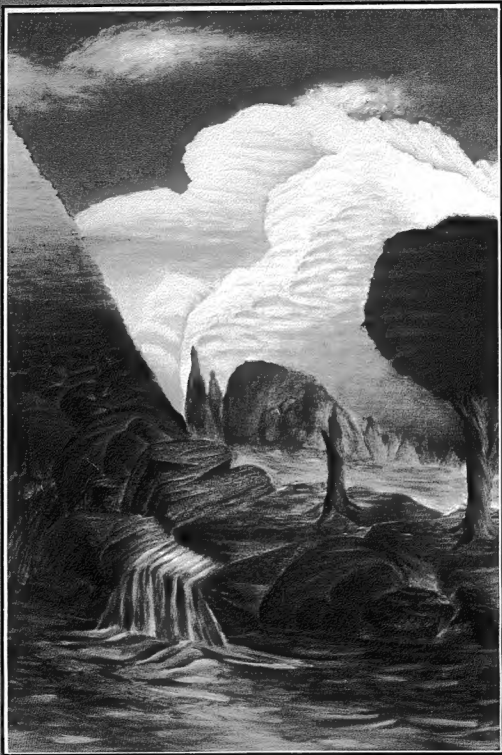
إشعاراته :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.

* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.

* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليًا على الأقل.

* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانًا تخضع لقياس زمني طويل نسبيًا بسبب فصيلة الإصدار.



▲ من أعمال الفنان سعيد الجهضمي - سلطنة عمان

◀ القلاف الاخير - عدسة بدر النعماني - سلطنة عمان

نزي

NIZWA

مجلة دولية ثقافية

